

**TEXT FLY
WITHIN THE
BOOK ONLY**

UNIVERSAL
LIBRARY

OU_190493

UNIVERSAL
LIBRARY

OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No. ٢-٥ / ١٧٣٥٢٢ Accession No. ١٨٠٥٠

Author ١٩٥٠ / ١٧٣٥٢٢

Title المراجعة في النحو

This book should be returned on or before the date last marked below.

المسرحية في شغري شوقي

تأليف

محمود حاتم شوكت

أستاذ في الأدب الإنجليزي

ودبلوم معهد التربية العالي ومأهول في الآداب

طبع بمطبعة المقتطف والمقطم

١٩٤٧

تقديم

هذه رسالة في « المسرح عند شوقي » ، اطلع صاحبها على بعض المسرحيات الاوربية وما كتب حولها من نقد أثناء دراسته الجامعية ، وتوسع في هذه الدراسة بعد نهاية هذه المرحلة ، ثم اتجه إلى الأدب العربي يحاول دراسة ظواهره المسرحية واستقر في النهاية على ظاهرة منتظمة في تاريخه ، وهي بضع مسرحيات ألفها أحد شوقي بك في الأعوام الأخيرة من حياته .

وكان على الباحث استيفاء البحث عن جميع هذه المسرحيات ، من مطبوعة ومخطوطة وناقصة ، ودراسة المسرح المعاصر ومدارسه ، ودراسة حياة الشاعر بقومياته السامية والاجتماعية والأدبية ، حتى يجد السبيل لدراسة هذه المسرحيات دراسة ترتكز على أساس سليم ، ودراسة فنه المسرحي كتركب من عناصر تدور حول نواة رئيسية وتتطور في اتجاه خاص ، ثم توضيح تأثير هذه المسرحيات في كتابة الكتاب من بعده .

وبذلك انقسم الموضوع إلى مقدمة عامة عن المسرح الاوربي ، الذي أخذ شوقي فكرة مسرحه عنه ، ويزداد اتصالنا به يوماً بعد يوم ثم عرض عام لظواهر المسرحية في الأدب العربي وتعليل عدم اكتمالها لصورها الفنية ، وعرض عام للمسرح المعاصر من أيام الحملة الفرنسية حتى عصر إسماعيل . ثم لزم عرض أكثر تفصيلاً للمسرح المعاصر لشوقي ، والذي مهد لظهوره بحيث تتفاعل مع المقومات الأدبية للشاعر ، وتتبع ذلك عرض لفن شوقي كتركب يدور حول وحدة ، ثم عرض مفصل لكل مسرحية وقيمتها الفنية وتأثيرها بغيرها ، ثم تأثر مسرح شوقي في المسرح الذي أتى بعده .

وكان من اللازم لاستيفاء البحث عن الاطلاع على مخطوطات ومجلات ومسرحيات عفا سائر الزمان ، والاتصال برجال المسرح ، وبين اتصالوا لشوقي . ومن تحمل دفتي بعض المسرحيات التي لم تعد تمل حتى اليوم ليكون البحث على أساس صائب قدر الإمكان . وقد كان المجمع الرئيسي للأهم حضرات الاساتذة المشرفين ، فالحاجب العزة الأستاذ احمد بك أمين ، ولحضره الدكتور شوقي ضيف ، ولحضره الدكتور صبرى فهمي شكر صديق على الجهد والعطف والتشجيع والتوجيه القيم الذي شملوا به صاحب هذه الرسالة .

وللشاعر خليل بك مطران ولرجال الفرقة القومية فضل لشكر على إدلائهم بأرائهم وبما اتصل بالموضوع ، وللأستاذ حسين شوقي نجيب الشاعر الشكر على المساعدة في الاطلاع على المخطوطات والإدلاء بالمعلومات التي تتصل بحياة الشاعر الخاصة .

المؤلف

مقدمة

المسرح الأوروبي

- ١ -- المسرح اليوناني : منشؤه الفني . تطور المأساة وأهم كتابها . تطور الملهاة وأهم كتابها . المسرح الإغريقي وعمله . النقد المسرحي وكتاب الشعر لأرسطو . قيمته ومدلوله من الوجهة العامة والوجهة الخاصة .
- ٢ - المسرح الروماني : تقليده للمسرح اليوناني . انحطاط المأساة . تطور الملهاة . أثر الحياة الاجتماعية وطبيعة الشعب في انحطاط الأدب المسرحي . النقد وكتاب الشعر لهوراس .
- ٣ - المسرح في العصور الوسطى : المسرح الشعبي المتحول . المسرح الكنسي وإنشائه . خلط النقاد والمؤلفين بين مذاهب الشعر الفني والشعر المسرحي . الكوميديا الإلهية لدانتى .
- ٤ - المسرح في عصر النهضة : الحساس للتراث الكلاسيكي . مظاهره في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . سيطرة الآراء الكلاسيكية والمؤلفات الكلاسيكية . هيوط موجة الحساس وظهور الألوان المحلية في آداب البلاد المختلفة . التراث الكلاسيكي في إيطاليا وفرنسا : كورني وراسين وفولتير . المسرح الروماني في إنجلترا : مارلو وشكسبير . انتشار المذهبين في أوروبا .
- ٥ - الدراسة الحديثة : النقد الكلاسيكي وسيطرته على النقاد حتى القرن السابع عشر . أوجيبه ودريدن وحركة التحرر ، الدراسة الحديثة وبواعثها الاجتماعية . أهم خصائصها . النقد الحديث .

٦ - النقد المسرحي : الأسلوب العلمي وعلم النفس الحديث . القيمة الخارجية للمسرحية .
الممثل والجمهور . القيمة الذاتية للمسرحية : الموضوع . الشخصيات .
الحوار . صلة القيمة الخارجية بالقيمة الداخلية . تعاون الخرج والمسرح
والممثل على تجسيم ما يصوره الكاتب . اتكاء النقد على المسرحية في
تحديد قيمتها الفنية .

الفن المسرحي فن عريق في التاريخ ، ملئ بالمدلول ، بعيد الأثر في النفوس ، يتخذ جذوره ،
ويجتذب إليه عقول المؤلفين والنقاد ، في كل أمة ينتقل إليها . ويرتفع خلال ذلك إلى آفاق
إنسانية سامية خالدة .

وترجع صفحات تاريخ المسرح الأوروبي - كما رصدتها مؤرخو المسرح - إلى القرن
الخامس قبل الميلاد ، إذ تطورت الأناشيد في بلاد اليونان ، تلك الأناشيد التي كان ينفدها
الشعب الإغريقي في عيد إله الخمر باخوس إلى قصص مستمدة من التاريخ الشعبي ابتداءً
بتأليفها اسخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق . م) ووضع فيها حواراً مبسطاً ، ثم اكتسبت
شكلاً دينسياً مسرحياً على يد سوفوكليس (٤٩٥ - ٤١٦ ق . م) . ثم بلغت صورتها
المسرحية الإنسانية الخاصة في مسرحيات يوريبيد (٤٨٠ - ٤٠٦ ق . م) .

فلنصور لأنفسنا صورة مسرحية من هذه المسرحيات تمثل في مسرح صغير يتسع لثلاثة
من الممثلين ، يرتدون الأحذية المرتفعة واللباس الثقيل والأقنعة المصبوغة . ويغير الممثل
ملابسه وشكله ليمثل شخصيات مسرحية مختلفة . ولنصور لأنفسنا جوقة موسيقية
تشد أناشيد دينية ، وتعلق على الحوادث المسرحية من آن لآخر تعليماً غنائياً بين الفصول
والمناظر التي لم توجد على المسرح الإغريقي . ولنصور لأنفسنا مدرجاً يتسع للآلاف من
المتفرجين ، ينحني في شكل حذاء الفرس حول المسرح ، ويتسع للآلاف من الناس
وهم يشاهدون التمثيل من مدرجهم المنحوت في جانب الجبل .

وانتأخر في الزمن قليلاً لنشهد نوعاً مسرحياً آخر غير المأساة ، انتقل إلى أثنين من
صقلية ، وتطور فيها من الأفراح التي أقيمت في عيد إله الخمر ، ولناظر تطورها من دور
قصصية واقعية تعرض لنقد أناس وتذكراً لآراءهم الواقعية ، إلى الهور النهائية لهذا النوع .

ولنسمه الملهاة ، التي تغفل الوقائع وتستمد صورها العامة من الشذوذ الإنساني ، وتعرضه عرضاً فكهائياً ، كما ظهرت على يد مينتا ندر (٣٢٠ ق . م) .

ولننظر نظرة سريعة إلى صفحات النقد في هذا العصر البعيد ، إذ صاحب التأليف المسرحي نقد كان لبعضه أثر خالد دائم المدلول . وتبرز من بين صفحات هذا النقد ، ما ذكره ارسطو في كتابه عن فنون الشعر ، إذ بحث فيه - بحثاً مجرداً نظرياً فلسفياً - شعر المأساة وشعر الملاحمة ، ويظن بعض النقاد أنه كتب جزءاً عن الملهاة لم يصل إلى أيدينا . وقد فصل ارسطو في كتابه قيمته المسرحية الفنية من موضوع وشخصيات وحوار ، وقد استمرت آراؤه ذات أثر على عقول النقاد والمؤلفين حتى القرن السابع عشر الميلادي ، ثم انقلب الحاس لها إلى ثورة متطرفة ، وإننا ننظر إليه اليوم على أنه وثيقة تاريخية ، وأ نموذج للروح العلمي الدقيق ورغم عدولنا عن بعض آرائه ، وتحويرنا لبعضها ، فقد بقيت آراؤه الأساسية سليمة في جوهرها .

ولنطو صفحات القرن الخامس قبل الميلاد من تاريخ المسرح ، ولنطو معها صفحات مجد أثينا وبلاد الإغريق ، ولنتبع دورة الحياة والحضارة إلى رومة حيث وجدت الحضارة اليونانية وطناً ثانياً أشرقت فيه ، إذ احتذى الرومان حذو الإغريق ونحووا نحوهم في مناهج حياتهم وأدبهم . على أن الأدب المسرحي لم يردده فيها ، إذ لم تسمح طبيعة الشعب الروماني الاجتماعية ، وميله إلى مشاهدة المناظر الحسية المثيرة كصراعات الوحوش ، بتطور الحواش المسرحية الفنية غير المحسوسة ، وإن كان لذلك أثره في انحطاط المأساة ، فقد كانت الملهاة أسعد حظاً إذ تقدمت مما وصلت إليه المأساة ، ورع في التأليف السكوميدي بلوتس وتيرنس على أن الملهاة الرومانية في أرفع صورها لم تتبوق على الملهاة الإغريقية الرفيعة ، ولم يصف نقاد الرومان كثير آ إلى النقد المسرحي ، بل تطورت أساليب النقد إلى فواعد شكلية ، وتقليد مقيد لتعاليم اليونان القدماء ، فأبى كتاب النقد لهوراس (٦٥ - ٨ ق . م) طبيعياً يضع القاعده دون أن سبقها التحليل والاستقراء كما نهج ارسطو ، فقسم الشعر في كتابه عن فنونه إلى أنواع ، وبين بحوره وأوزانه . ووصف شخصيات المسرحية وفصول

الموضوع بأسلوب جامد حيث لم يصل القاعدة بمثال، واكتفى بالإشارة إلى النماذج الاغريقية وتقليدها تقليداً دقيقاً .

وانطوت صفحة الحضارة الرومانية بسقوط روما ، واستمر المسرح في شكل فرق تتجول في أنحاء أوروبا دون أن تستقر في مكان واحد ، وتمثل مخلفات المسرحيات الكلاسيكية ، وانحطاط الناس الخلق ، مما اضطر رجال الكنيسة إلى مقاومتها متخذة وسائلها في كل بلد ، وهكذا نشأ مسرح كنسي تمثل فيه مسرحيات دينية لوعظ والإرشاد ، وبذلك تكونت المجموعات الدينية والخلقية . وأتت هذه المسرحيات ذات أهمية تاريخية أكثر منها أدبية ، إذ اختلطت فيها مذاهب الشعر الغنائي والشعر المسرحي والقصة . فسمى دانتي (١٣١٨ م) قصته بالكوميديا المقدسة ، رغم أنها قصة ، وليست مسرحية ، وعلل ذلك بأن بدايتها محزنة ونهايتها سعيدة . وتتعاوي صفحة تاريخ المسرح بسرعة في أواخر العصور الوسطى ، إذ ساد أوروبا صبات عميق ، وتقلصت مراكر الثقافة بالتدريج من الميدان الاجتماعي ، وانحصرت بين جدران الأديرة ، واقتصرت على جماعة قليلة من رجال الكنيسة الذين جمعوا بين الثقافة الدينية واللاتينية .

وظهرت معالم الأدب المسرحي من جديد إلى عالم الوجود حين هبت أوروبا من سباتها في عصر النهضة ، وتخلعت من أوزار تقاليد العصور الوسطى وأغلاها ، وانتشر بين الناس حماس لكل ما هو كلاسيكي ، وكشفت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية . وقد بدأت موجة الحماس في إيطاليا ، وظهرت في النحت والتصوير خاصة ، ثم انتقلت إلى فرنسا ، وظهرت في الهندسة والبناء خاصة . ثم انتقلت إلى إنجلترا حيث ظهرت في الأدب خاصة . على أن أحد هذه العصور لم ينعدم في أي من هذه البلاد ، فقد تأثر الكتاب في إيطاليا بأراء الكلاسيكيين وحذوا حذوهم في الأدب شكلاً ومادة ، فترجمت كتب النقد لأرسطو ، وعلق عليها النقاد وشرحوها ، ومن إيطاليا انتقلت إلى بقية أوروبا .

ومن الطبيعي أن تهبط موجة الحماس لاثراث الكلاسيكي بالتدريج ، وأن تبدأ الألوان

المحلية ، والمميزات الاجتماعية في الظهور . فبرى حركة التأليف المسرحي الكلاسيكي تنتقل من إيطاليا إلى فرنسا وتبلغ ذروتها في مآمي كورني (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) ورابين (١٦٣٩ - ١٦٩٩ م) وفولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨ م) وملاهي مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣ م) بصورها الكلاسيكية التي ورثها الفرنسيون عن اليونان والرومان ، رغم أنهم استمدوا الوحي في التصوير والتحليل الخلفي والاجتماعي من العصر .

ونزع المسرح الإنجليزي نزعة استقلال عن الأنواع الكلاسيكية ، فخنح عن البساطة إلى التعقيد في الموضوع ، وعن تجانس الشخصيات وقلة الحركة ، إلى تنوع متسع فيه حركة وحبوية ، وعن الشعر المقفى كوسيلة للحوار إلى الشعر المرسل عند الإنجليز ، وعن الاقتصاد في المسرحية على موضوع يصور مأساة أو ملامة ، إلى موضوع يجمع بينهما . وقد وصل المسرح الروماني إلى غايته في مسرحيات شكسبير (١٦١٦ - ١٦٥٤ م) .

وانقشر المسرح بصورتيه الكلاسيكية والرومانتية بعد ذلك الى أوروبا ، على أن المسرح الروماني كان أوسع ذبوعاً وانتشاراً عن المسرح الكلاسيكي .

وصاحب هذا التأليف المسرحي نقد اتبع في شكله العام مناهج النقد الكلاسيكي ، سواء في إنجلترا أو فرنسا . وفصل النقد بين صفات الشعر الغنائي والشعر المسرحي . وانضحت لوازم المسرح من جمهور وممثل في لوحة النقد . وشاعت آراء أرسطو بعد أن اكتشفت النسخة العربية لابن رشد ، وترجمها هروان إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر ، واكتشفت النسخة الأصلية في القرن الخامس عشر . واستمر تأثير آرائه حتى القرن السادس عشر ، وأحييت بهالة من التعظيم والتقدس في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا . حتى ظهر في القرن السابع عشر أوجيبه بفرسا (١٦٧٠ م) ودريدن بإنجلترا (١٦٣١ م) . وبينما مزيا المسرح الروماني ونجحاً في تحرير عقول النقاد من السيطرة الأدبية للآراء الكلاسيكية . وانقلب التثبيح لها إلى عداء انضح في تمثيل أول مسرحية رومانتيه مثلت في فرنسا ، وهي كرومويل لهوجو . على أن التطرف في المغايعة أو العداء انقلب إلى روية في الدراسة . ففصلت مزايا كل نوع على حدة وحددت قيمته ، وفصل النقد بين المقتضيات التي تستدعيها أحوال اجتماعية وتقاليده دينية خاصة وبين ما يقتضيه المثل الأعلى الفني .

وتبلغ نهاية صفحات تاريخ المسرح في هذا النوع الجديد المعروف بالدرامة الحديثة ، فنلاحظ معه تطوراً اجتماعياً أظهر طابعا جديدة هي الطبقة الوسطى ، وانطلاقاً في نظام الحياة بعد الثورة الصناعية وما أحدثته من مشاكل . فبدأ الفرد يبرز ويشعر بمكانته ، واهل المسرح بالانقلاب الاجتماعي ، وسمى إلى تصوير مشاكل الحياة العادية . وما زالت الدراما ممثلة للنوع المسرحي اليوم ، ومن أعلام كتابها إبسن النرويجي (١٨٢٨ - ١٩٠٦ م) الذي ابتدعها ، وشو الانجليزي وتشيكوف الروسي (١٨٦٠ - ١٩٠٤ م) .

وساير هذا النوع الجديد حركة نقد متسعة النطاق في أوروبا ، كديدرو (١٧١٣ - ١٨٤٤ م) ولسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١ م) وكولدج (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) وهازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٤ م) وأدخل شليحل (١٧٥٧ - ١٨٤٥ م) المنهج المقارن في المانيا ، وبسطت المشاكل المسرحية على ضوء النتائج التي وصل إليها علم النفس ، والمسرح ولوازمه ، وانبعثت روح أرسطو العلمية التحليلية - للوصول الى الحقيقة المجردة - إلى الوجود . وتنشعب سبل النقد المسرحي وتعدد صور تأليفه وأمكنتها وبواعثها . على أنها تعتمد بشكل تام على اعتبارات خارجية تميزه عن الفنون الأدبية الأخرى ، واعتبارات داخلية تتمثل بتركيب المسرحية ، وبين هذه الاعتبارات جميعاً اتصال وثيق .

فالمسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ، ولا يقلدها تقليداً مقيداً بالزمان والمكان الواقعيين . وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة ، سواء من شخصيات أو أحداث ، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة ، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها وتفصيلها ، ومسيرة إلى غاية قد لا ندسها في الحياة . على أنه يشاركه في ذلك فنون أخرى من غنائية وقصصية . ولذا لزمّت زيادة هذا التعريف بأن المسرح يقدم المسرحية لجمهور مجتمع في ظروف خاصة ، وله صفات نفسية خاصة ، فالكاتب المسرحي يقدم مسرحيته عن طريق وسائل هي المسرح والممثل . والممثل طافة ، ولدتفرج طافة . ووراء هذه العوامل ، عوامل عملية ، اقتصادية واجتماعية وصحائية ، يحسب لها الكاتب المسرحي حساباً خاصاً .

قيمة المسرحية متصلة بالتمثيل المسرحي ، وهي مناسبة له ، على أنه لا يجب أن تعتمد المسرحية في نجاحها على الممثل والأدوات المسرحية وجمال المناظر . وإنما للمسرحية قيمة ذاتية منفصلة عن التمثيل فالتمثيل والمنظر معتمدان على المسرحية . ويحدد الجمهور جانباً آخر من الوسيلة التي يراها الكاتب المسرحي ، والطريق إلى الجمهور - كما بين علم النفس - هو الإيجاء في اللفظ والعبارة ، والانصال به عن طريق عاطفته لا عقله ، ومخاطبة خياله ، والسعي إلى اجتذاب اهتمامه بالمفاجآت والتشبع بالحياة دون كلفة . وفي مقدمة العناصر ذات الحيوية في المسرحية ، صور الصراع النفسي والحسي في الشخصيات ، وأولها هو هذه الأنواع وأرقاها وأسمها .

• • •

وتنقسم المسرحية بعد ذلك إلى فصول ومناظر وشخصيات وحوار . ويستلزم العرض المسرحي تقسيم المسرحية إلى فصول يشغل تمثيلها ساعتين تقريباً . تعرض فيها الحوادث عرضاً تمثيلياً ، وتركز حوادثه في كل فصل . ويجعل أرسطو له موضوع أهمية كبرى ، على أن للشخصيات صلة قوية بالموضوع . وكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به . ولا بد من السهام هذا الموضوع . وقوة تأثيره عن طريق هذه الوحدة . ولا بد أن تتضح بدايته ووسطه ونهايته . وأن تتضح الأسباب والمسببات ، وتعرض الافتتاحية في الفصل الأول ، سواء عن طريق حوار ، كما هي الحال عند شكسبير ، أو مفاجأة كما عند أمجيولوس . على أن الموضوع يتحرك بعد الافتتاحية مباشرة ، ويسير نحو الأزمة فالانقلاب ، فلا اكتشاف أو التعرف . ولا بد من نشيع الحوادث بالحياة ، ولا بد من تمثيلها تمثيلاً يصل إلى الجمهور عن طريق عواطفه . ويستعين الكاتب في ذلك بالمفاجأة والشك والصراع والتمهك المسرحي ، ويجب أن تتصل بالتطور الدائى للموضوع والشخصيات ، لا أن تنوارد عن طريق الصدفة أو الافتعال وتعتبر الشخصيات عن الموضوع وتتحرك في محاله وتؤثر فيه . ويكسوها الكاتب بالحياة ويقابل فيما بينها ، ويوزج في تحليلها ويركز ، مستعيناً بالتلميح والإشارة والإيجاء لا الإطناب . ولا بد من أن نكون منسجمة الأقوال والأفعال ، صادقة التصوير .

وتعبر الشخصيات عن نفسها بالحوار، ولغة الحوار لغة فنية ليست كلغة الحياة العادية ، وهي إما شعراً أو نثر أو شعر مرسل . على أن الشعر يغلب كتعبير للمأساة ، إذ هو أنسب الوسائل للتعبير عن العواطف والأهواء ، وعن موضوع المأساة . ويغلب النثر كأسلوب للملهاة إذ هي تتناول ما هو عقلي . على أنه قد يوجد الشعر في الملهاة والنثر في المأساة تبعاً لمكانته الشخصية أو دواعي الموقف ، وفي الحالين لا بد من أن تكون اللغة نقية صافية مرتفعة عن مستوى الحديث العادي .

وليس الحوار غاية في ذاته ، إذ يخضع لدواعي المسرح وسجات الشخصية ومعنى ذلك أنه لا يوجد لصفات غنائية خالصة . والكاتب المبتدئ يسعى إلى إحداث التأثير المسرحي عن طريق الشعر دون التشخيص الجيد والتطور الداخلي للشخصيات والمودع ، ويعتمد المنتظر على المسرحية ، بمعنى أنه يوضح ويحسم ما تستدعيه الحوادث المسرحية . ويتعاون الممثل والمخرج ، وما يصور من مناظر وما يجهز من أدوات مسرحية ، من إضاءة وأصوات ، على إكساب المسرحية ثوب الحياة وتجسيم ما سعى الكاتب إلى تصويره في طامه الخيالي المفكر.

المسرح المصرى قبل سنوتى

الباب الأول

١ - ظواهر مسرحية في الأدب المصرى القديم

بشارة هيرودوت وبلوتارك بإيه . الاكتشافات كونتر وكورت وسليم بك حسن .
مميزاته الجديدة . أهميته التاريخية . أسميته للمسرح اليوم .

ظلت صفحة الحضارة المصرية القديمة في طي الخفاء حتى كشفت عن بعض نواحيها الحفائر الحديثة بآثارها في أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى . وترجمت أوراق الردى في متاحف برلين ولندن والقاهرة ووضعت لنسأ نواحي هذا الأدب العامة . على أن الأدب المسرحى خاصة لم يستكمل صورته بعد ، رغم إلمارة هيرودوت المؤرخ الاغريقى وبلوتارك إلى وجود طقوس دينية قام بها الكهنة في المعابد ، وأكسبوها شبه عرض تمثيلى يستمد قصصه من قصة إيزيس وبجنها عن أوزيريس . وهذا التلميح كانت تعوزه الشواهد والأدلة . كما كان يقف عند الصورة المدائية للمسرح المصرى القديم دون أن يوضح تطوره . واستمرت فكرتنا عن المسرح المصرى القديم على هذه الصورة حتى ثلثت الاكتشافات والبحوث التى قام بها إرمان وكوتر سنة ١٩٢٢ وكورت عام ١٩٢٨ وسليم بك حسن سنة ١٩٣٧ ودريتون ، وتتلخص بحوث إرمان وكوتر وكورت كما ذكرها عبد القادر حمزة باشا^(١) في أن إرمان عثر على نصوص تمثيلية تدور حول قصة حوريس وسيت ، واحتكام حوريس إلى جب بشكو إليه قتل سيت لأبيه أوزيريس . وتنتهي القصة ببعث أوزيريس إلى الحياة من جديد بعد أن انتقم حوريس له من سيت . واكتشف كوتر حجراً جنائزياً في أدفو ، أقيم لذكرى الموتى ، ونقشت عليه العبارة الآتية « إبي أتبع أستاذي وصيدي أبه صار

(١) على هامش التاريخ المعصرى القديم ج ٢ ص ١٧ — هامش

دون أن أنصرف عن التمثيل ، فأنا أقف أمام أستاذي وسيدي وهو يمثل لأباده الحوار ولاصاعده . فاذا كان يمثل دور الإله مثلث دور الملك ، وإذا أمات فأنتي أحبي موتاه . واكتشف كورت نقشا يمثل مشاهد من مسرحية دينية فرعونية مدونة على أوراق البردي في أربعين مشهداً ، تدور حول أوزيريس وأيزيس وحوريس وعدوم ست . وعثر دريتون على حوار صريح لمسرحية مصرية لا مجرد مذكرات أو ملاحظات عنها . ويدور موضوعها حول مأساة حوريس ولدغ العقرب له ، وتوصل إيزيس إلى الإله توت لينقذ ولدها من الموت . على أن أوسع دراسات المسرح المصري القديم قد ظهرت على يد سليم بك حسن ، الذي عرض لأنواعها وفصلها بشكل واضح . وقد عثر على رسوم تمثل رئيساً لفرقة من الرافعين ينظر إلى ورق بردي بين يديه يراجع فيه حركات الرقص . (١)

وتدل هذه الشواهد على وجود التمثيل دي المشاهد المسرحية في مصر القديمة كما تدل على أنه ابتداءً داخل المعبد ثم خرج إلى الشعب ليسليه بتعالجة بعض شئون الدنيا . وكان يقوم بتمثيل المسرحيات ممثلون متجولون في أنحاء البلاد ، وكانوا يقومون بأداء بعض الرقص والغناء في الساحات أو في صحون الدور . وتدل هذه الشواهد على وجود أكثر من ممثل في فرقة واحدة ، إذ تحتاج على الأقل إلى شخص يقوم بدور الإله ، وآخر بدور التابع وثالث ليقوم بدور القاتل . وبذلك يكون فن التمثيل قد وجد بمصر القديمة قبل أن يوجد في بلاد اليونان . بل لا يستبعد صدق قول هيرودوت بأن المسرح الإغريقي قد استمد مقوماته الأولى من المسرح الديني الفرعوني . سيما أن العادات المصرية القديمة والإغريقية الأولى متشابهتان إلى حد كبير . فأوزيريس الإله المصري القديم وبأخوس الإله الإغريقي يرمزان للخصب ونضرة الحياة . هذا بالرغم من أن المسرح الإغريقي القديم قد خرج إلى الحياة العامة وانفصل عن الدين ، بينما لم يخرج المسرح المصري القديم عن مجاله الديني ، كما تدل على ذلك الآثار التي بين أيدينا . وربما كشف البحث عن آثار أخرى تلقي ضوءاً على صفحات هذا المسرح وتعاوره وأنواعه وأشكاله .

٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي في العصور الوسطى

طويت صفحة الحضارة المصرية القديمة ودخلت مصر تحت حكم اليونان فارومان . ثم فتحها العرب في أوائل القرن السابع الميلادي ، ونشروا فيها أديهم كما نشروا دينهم ، ودخلت في زمرة البلاد الإسلامية وصبغت حياتها بصبغة الحضارة الإسلامية .

ويعثر الباحث في تاريخ الأدب العربي في العصور الجاهلية والإسلامية الأولى على ظواهر أدبية تعبه إلى حد كبير تلك الظواهر الأدبية التي تطوّر منها المسرح المصري القديم ، والمسرح الإغريقي ، والمسرح الأوربي في بدايته الثانية في عصر النهضة . فقد وجدت الآلهة ووجدت الأسواق التي تناهد فيها الشعراء والخطباء الشعر والخطب في مواسم معينة من السنة . وقد اجتمع الإغريق في أعياد دينية مشابهة احتفالاً بأحوس إله الحمر بل عثر الباحثون على ظواهر مسرحية في العصور الإسلامية الأولى ذكرها السيد توفيق المكري ^(١) .

فوجد عند العجم بعد الإسلام ما يشبه المسرح ، إذ احتفل الشعبة من أنصار علي بن أبي طالب في يوم عاشوراء من كل عام بذكرى مقتله - وألفوا في هذه الذكرى رواية تمثيلية تبدأ بخروج الحسين من المدينة ، وتستمر حتى يصل إلى كربلاء وتنتهي بمقتله فيها . ومضى الاحتجاج هذا اليوم باسم « روز قتل » أي « يوم القتل » وحضر لمشاهدة الفصل الذي يقتل فيه الحسين رجال الدولة وعلى رأسهم الشاه ، حيث شاهدوا الحسين وعائلته كالغساس وجعفر وزيد وسكينة وكنوم وأم إيلي . وعمر بن سعد وغيرهم . ومثلت القصة في ساحة نصبت فيها الخيام ورسمت عليها شارات الحداد ، وبعدما يشد على القوم مقتل الحسين شبح بنغم يحزن تهيج له عواطف السامعين فيبكون ويندون ونوحون ، ثم يطوف عليهم الشيخ بقطعة من القطن يلتقط بها دموعهم ، ثم يقطرها في قارورة تحفظ للاستشفاء بها عندما يمرض الشفاء ، وينتهي التمثيل بإحراق أعشاش في حواف الساحة التي مثلت فيها القصة على أنها كربلاء ، ويظهر في النهاية قبر الحسين مغشى بالسواد . وذكر ظاهرة تمثيلية أخرى في القصة التالية : —

قال عبد الرحمن بشر (كان في زمن المهدي رجل صوفي ، وكان عاملاً عالماً لا يترك

أسلوباً ولا صبيلاً للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتهذيب الأخلاق ، وتربية النفوس إلاً فله . وكان يخرج كل يوم اثنين وخميس الى جهة بخارج بغداد ، فتجتمع عليه الخلائق من رجال ونساء وصبيان ، فيصعد تلاً وينادى بأعلا صوت : « ما فعل النبيون والمرسلون ، أوليسوا في أعلى عليين » فيقولون « نعم » فيقول « هاتوا أبا بكر صديق » . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه فيقول « جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية » فقد عدلت فقامت بما أرضى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنّت الخلافة ، ووصلت جبل الدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة ، وأحسن ثقة ، وفعلت وفعلت » ويذكر ما قام به من جليل الأعمال . ثم يقول « اذهبوا به إلى أعلى عليين » . وينادي « هاتوا عمر » . ويتقدم رجل آخر فيقول : « جزاك الله خيراً » . وهكذا يأتي عثمان وعلي ومعاوية يزيد وعمر بن عبد العزيز ثم العباس ويحكم كلاً بفعله . وتشبه هذه الظواهر المسرحيات الأخلاقية التي أقامتها الكنيسة في بداية العصور الحديثة في فرنسا وإنجلترا ، حين مثل القسس قصصاً مستمدة من التاريخ الديني لتهذيب النفوس ومحاربة المسرح الشعبي البذيء بوسائله .

ولم يخل الأدب المصري الشعبي في أيام المماليك من مثل هذه الظواهر التمثيلية . وأكثر ذلك في روايات خيال الظل إذ نزعّت إلى تمثيل قصة عن طريق الحوار . وقد كشف بول كاليه عن قصص كاملة كانت تعرض بطريقة خيال الظل ، وتشتمل على محاورات تدور حول حوادث القمص^(١) وذكر أن هذا النوع كان ملهاة الطبقات العليا قبل أن يكون ملهاة الطبقات الدنيا وتتوارد أخبار هذا النوع من الأدب في تاريخ العصر الأيوبي خادئة . فتذكر هذه المراجع أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل قد شهدا مشهداً من خيال الظل عام (٥٦٧ هـ) ١١٧١ م . ويذكر ابن إلياس أن السلطان جقمق أصدر أوامره في عام (٨٥٥ هـ) ١٤٥١ م بحرق كل الشخصيات التي ظهرت في خيال الظل . كما ذكر أن السلطان محمد أبا السعادات طرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لممثلها أبي الخير أثناء المولد النبوي عام (٩٠٤ هـ) ١٤٩٨ م . وقد اجتذب هذا النوع من التسلية السلطان سليم الأول بعد فتحه لمصر ، إذ حضر رواية تمثل إعدام طومان باي ، واضطحب معه الممثل إلى اسطنبول . وتعتمد هذه القصص على

الحوار، وقد استعملت الرجل أسلوبياً لما أحياناً، والشعر أحياناً، والسجع أحياناً. فكتب الشيخ مسعود وعلي النخلة وداوود العطار روايات زجلية. وكتب ابن دانيال روايات بالشعر والسجع. واتخذت هذه الروايات مواضيعاً من الحياة المعاصرة وفي حوادثها وشخصياتها. ففي رواية (غريب وعجيب) تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا في أسواق القاهرة، ووصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية تذكرنا بطريقة الشاعر جيوفري تشوسر الإنجليزي في القرن الخامس عشر في (قصص كانتربري) حيث عرض شخصيات متنوعة خلال القصيدة. ولابن دانيال رواية أخرى هي (طيف الخيال) وبطلها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير. ويحلل الكاتب هاتين الشخصيتين تحليلاً طريفاً، فيظهر مواطن الضعف في الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ في الشخصية الثانية. ويعرض لنواحي اجتماعية عامة. وموضوعها اجتذاب الخاطلة للأمير بعروس موهومة ذات جمال ومال فيجدها شوهاً حين يزورها.

وهذه الروايات بسيطة في موضوعها وأشخاصها وحوارها لتلائم ذوق العامة ومستوى إدراكها.

على أننا لا نستطيع أن نقطع بوحود أدب مسرحي في الأدب العربي. ونكاد نشعر بوجود حائل حال دون تطور هذا الفن في المصور الجاهلية والإسلامية سواء في الآداب الشعبية أو الآداب العربية الراقية. وإذا رجعنا إلى المصور الجاهلية وحدنا، عادة أوثان وآلهة كما عند الإغريق. وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي لمسنا اتصال الأدب العربي بالآداب الكلاسيكية. واتصل الأدب العربي بالآداب الأوروبية حين انتقل المسلمون إلى الأندلس فلم يوجد في الأدب العربي فن تمثلي مستقل عن الشعر الغنائي، واضح المعالم، بين السمات. منجد بعض أسباب ذلك في العوامل الاجتماعية الخاصة بالعصر، ومنها ما ذكره الأستاذ زكي طليمات من أن الوثنية الجاهلية الأولى بدائية معنى ومعنى، فهي هزيلة التركيب، ضحلة الغور لم تبلغ التناقض والتكامل الإغريقي، ولم تحي وتكتسب أبعاد إنسانية ومدلولاً فنياً يوحى بالجمال^(١) وعلى ذلك لم يكن من الممكن أن يوجد مسرحي ديني، ثم مسرح دينوي يعني

(١) التمثيل ولماذا لم يعالج العرب مجلة الكتاب نوفمبر ١٩٤٥ ص ١٠١

بهوون الآلهة والناس . هذا إذا أضفنا إلى ذلك فسوة الحياة الجاهلية التي غرقت الإنسان
عن التعرف الفكري وبحث القيم المثالية العليا .

ووجد دين جديد بسيط التركيب لا إلهام فيه ولا تمقيب . وقد حمل أنصاره على محور
الآثار الجاهلية مادية ومعنوية محوياً تماماً أصباها الأوثان . وبذلك وضع حد لما كان يمكن أن
تتطور إليه الوثنية الجاهلية . ولم يخف الدين الجديد كرهه لفنون النحت والزخرفة وما يقوم
على تقليد مظاهر الطبيعة ونسخ نواحيها المختلفة، هذا إلى انصراف المجتمع الأسلامي إلى نشر
مبادئه ومناهضة أعداء دينه . وصار القرآن محور الأدب في العصر الأول وطبع بطابعه
التفكير الأسلامي، وشغلت الديانة الجديدة الواحدة المبسطة المتقدمة بمناهضة الوثنية ذات
الآلهة المتعددة، وما اتصل بها من طقوس، ووضعت مكانها لها أثرها البسيطة، وممها نيتها القوية .
واستمر هذا الاتجاه في العصر الأموي حتى العصر العباسي . وابتدأ الاتصال بالآداب
الإغريقية من القرن الثاني حتى القرن السادس للهجرة ، وفيه ترجمت العلوم والمعارف
المختلفة ، ولكننا لا نجد فيها مسرحية واحدة مترجمة ، وتلك ظاهرة تدعو إلى التساؤل عن
التفاهي عن الاطلاع على النوع المسرحي في الأدب الإغريقي . ويمثل الأستاذ أحمد بك أمين
هذه الظاهرة بقوله : « لقد كان تأثير الآداب الكلاسيكية في الأدب العربي ضعيفاً إذا
قيس بتأثير الفلسفة والعلوم اليونانية . وإن بعض أسباب هذه الظواهر هو أن الفلسفة
والعلوم طليمة . والأدب قومي . والفلسفة نتاج العقل ، والعقل قدر مشترك بين الأفراد
والأمم وإن اختلفوا في أنصباهم منه ، والمنطق الذي يضبط هذه العلوم يستسيغه عقل الناس
جميعاً . أما الأدب فلهغة العواطف . وليس للعواطف منطق يضبطها . والأدب ظل الحياة
الاجتماعية . ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة تمتاز بها عن حياة الأم الأخرى في أهكأها
ومرامها . من أجل ذلك تذوق العرب منطق أرسطو، وطب جالينوس، وإلياذة هوميروس .
وسبب ثالث يصح أن يكون ، هو أن الأدب اليوناني أدب وثني فيه آلهة متعددة ، وفيه
عبادة أبطال ، والذوق العربي حين ترجمت هذه الكتب ، ذوق مسلم لم يستغ هذا النوع
من الأدب الوثني » (١) .

ومن الواضح أن أقوى هذه الأسباب هو السبب الديني وإحساس العربي بأنه ليس بحاجة إلى الاستزادة من أدب غريب لا يستطيع تذوق آثاره . بحيث أنه لم يتأثر في جوهره حين انتقل إلى الأندلس . فقد نظرت قرطبة وأشبيلية دائماً إلى بغداد والشرق حيث الوطن الأول . ورغم تأثر العرب بالفنون الغربية في البناء والزخرفة والنحت والتمثيل والرسم والموسيقى وأثروا فيها ، إلا أنهم لم ينجحوا نهجاً أدبياً جديداً في تعبير مبعثه عقيدة مخالفة لعقيدتهم . فما زال الأسلام ملأ قلوبهم وعقولهم وموجهاً لآدابهم .

وقد سيطرت هذه النزعة الأسلامية العامة ، والاتجاهات الأدبية ، على الآداب الأسلامية في أنحاء الامبراطورية العربية ، وتعدى تأثيرها إلى الآداب الفصحى .

القرن التاسع عشر . إذ جنح اسماعيل باهما إلى نقل مظاهر الحياة الأوروبية إلى مصر ونواحي حضارتها المختلفة .

وحظى التمثيل والغناء بعناية خاصة من جابه . فافتتح مسرح (الكوميدي) عام ١٨٦٩ ، حين احتفل بافتتاح قناة السويس في هذا العام أيضاً . ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام ١٨٧١ ومثل في هذه المسارح جماعة من الممثلين والممثلات أحضرهم من أوروبا . ويحفظ لنا التاريخ اسم أول مسرحية مثلت بدار الأوبرا ، أمام ضيوف مصر الأجانب وهي مسرحية (ريجوليتو) . وعهد إسماعيل باهما إلى فردي - الموسيقار الإيطالي - بوضع موسيقى لأوبرا مصرية ، كلف العلامة الفرنسي ماريث باهما بتأليفها ، وهي المسرحية المظهورة (عائدة) وقد ألقت باللغة الإيطالية . وطبع على غلافها ما يأتي (عائدة - أوبرا في أربعة فصول وسبعة مناظر من تأليف ا . غيسلاندوني وتلحين الكومنداتوري ج فردي . كتبت بأمر سمو الخديوي بمسرح الأوبرا ، وستمثل بالقاهرة لأول مرة في ديسمبر ١٨٥١ ، وعدد صفحاتها ٩٥ صفحة صغيرة ، ومنها نسخة بدار الكتب المصرية . وترجت المسرحية بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية . ثم ترجمت إلى اللغة العربية سنة ١٨٦٨ م و (١٢٨٨ هـ) بواسطة أستاذ التاريخ بدار العلوم وصاحب جريدة وادي النيل ويدعى أبو السعود أفندي .

ولا نعلم عن الشخصية التي كتب إسمها على هذه النسخة كثيراً ، فهي شخص آخر غير مريت باهما . على أنه توجد وثائق تاريخية تثبت اشتراك مريت باهما في التأليف ، فهو الذي استخرجها من أوراق البردي . وقد كتب إلى أخيه في ٨ يونيو سنة ١٨٦٩ يقول : « هل تصدق أنني وصفت أوبرا عظيمة يؤدي فردي موسيقاها ، ثم تمثل في مسرح القاهرة في فبراير القادم ؟ إن الخديوي يتفق مليوناً — لاتدمش ولا نسخط — فإن ما أقوله صحيح حقاً » . وورد في كتاب له يضم طائفة من رسائله وذكرياته الخاصة واسمه (خطابات وهدايا) ما يثبت اشتراكه في وضعها وتوقيعه في إخراجها .

وقد استمدى مريت باهما أخاه ليساعده على إعداد الرواية التي اعتمز عرصها في هناء سنة ١٨٧٠ على مسرح الأوبرا المصرية . ولم يتم تمثيل المسرحية كما كان مقرراً لها إذ لم يتم إعدادها ، ومثلت بدلاً منها في نوفمبر سنة ١٨٦٩ مسرحية « ريجوليتو » التي وضعها فردي .

وهب حريق في دار الأوبرا في الليلة التالية وأتلف بعض أثاثها وأرجائها.
ومسرحية طائفة مأساة تدور حول طائفة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس
قائد جيش فرعون، وهي مأساة تنفذ من حيرة طائفة بين هواها ووطنها، وحيرة راداميس
بين هواه ووطنه وهي مليئة بالمواقف الإنسانية وبصور من الصراع النفسي، وتدبر العقدة
وتحل ببراعة فائقة.

وشهد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزيكية، وجمع الفرق التمثيلية، وصرف لها اعانات.
فانتشرت المسارح الأهلية منذ ذلك الوقت. وانهى عهد إسماعيل وتطور المسرح من بعده،
وأتت إلى مصر فرق من الممثلين والممثلات من سوريا يمثلون روايات مترجمة، مثل فرقة
أبو خليل القباني ومارون وسليم النقاش.

وقد انحدر إلينا التمثيل والتأليف المسرحي العربي، كما يذكر الأستاذ زكي طليمات، من
سوريا بحكم اتصالها بأوروبا عن طريق التجارة وتعدد الممرات بين أهلها وبين دول الغرب.
ويرجع الأستاذ حسين هنيق، أن أولى محاولات التمثيل المسرحي العربي هي مسرحية
(البخيل) التي كتبها وأخرجها وأشرف على تمثيلها مارون النقاش سنة ١٨٤٨، وتبع هذه
المسرحية بمسرحيتين هما (أبو حسن المغفل) و (الحسود). وللأولى أصل معروف وهو
مسرحية مولير (سيد من الطبقة الوسطى)، ولم يعرف النقاد بالضبط مرجع المسرحيتين
الباقيتين رغم ما يدل عليه التركيب من صبغة غريبة.

ونظرة عامة إلى مسرحيات مارون النقاش تدل على أنه لم يترجم هذه المسرحيات ترجمة
دقيقة، وإنما عرّبها بما ينفع وال لغة والذوق المحلي - وجارى هذا الذوق في وضع مقطوعات
غنائية خلالها تفضي مصحوبة بعرف الموسيقى.

وأغلب الظن أن التمثيل قد انتقل بعد ذلك إلى مصر على يد سليم النقاش من أخيه
الذي ورد إلى مصر في عصر إسماعيل بعد إنشاء الأوبرا. ومثل أمام الجمهور المصري
مسرحيات مشابهة للمسرحيات السابقة، وهي في معظمها مسرحيات مأخوذة عن المسرح
الفرنسي ومترجمة بأسلوب لم يخل من بعض الركافة مثل (أندروماك) و (الظالم).
وقد عاصر هذه الفرقة كاتب مصري من أصل امراييلي هو يةعوب بن روفائيل أو سانو

أبو نضارة . وقد أنفأ سنة ١٨٧٠ ، بمعاونة الخديوي إسماعيل ، أول مسرح عربي بالقاهرة . ولقبه إسماعيل بلقب مولير مصر ، وشجعه على العمل ، فألف اثنتين وثلاثين رواية هزلية غرامية منها ما هو في فصل واحد ، ومنها ما هو في خمسة فصول . ومسرحياته معربة عن مسرحيات مولير وبعض المسرحيات الأوروبية ، مع صبغها بصبغة مصرية ناجحة حوّرت لتتفق والذوق المصري ، حتى استعملت اللغة العامية في المسرحيات المنقولة . على أنه نجح إلى حدّ كبير في جعلها تتصل بالمجتمع المعاصر ونقد عيوبه . وبذلك يكون أول واضع للمسرح الفكاهي الانتقادي رغم لغته العامية .

* * *

ويبرز من بين كتّاب المسرح أحمد أبو حليل القباني الذي وضع مسرحيات مقتبسة من التاريخ العربي ، وأدخل فيما الكثير من الأناغيد ومناظر الرقص في دمشق . واصطلم من أجل ذلك اضطهاداً شديداً ، فانتقل إلى مصر بمسرحه الذي يشبه المسرح السابق من ناحية الصنعة والأسلوب ، ويختلف عنه من ناحية اقتباس مواضيعه من التاريخ العربي والأدب الشعبي . وأنت مسرحياته أضعف في حبكةها وسيافها من المسرحيات الأولى ، إلاّ أنه كان أرقى لغة من المسرحيات السابقة ، فاستعمل السجع والنثر والشعر دون شرط ولا قيد : ويعتبره بعض النقاد أول كتّاب المسرح الغنائي العربي .

وهكذا أتت المرحلة الأولى للمسرح المصري من سوريا ورمحت الصورة العامة والمثل الأعلى للاتجاه المسرحي الغنائي ، متوخية سهولة الودوع وتأليف الأغاني وسهولة الحوار والانتفاع بالموسيقى .

فبعد أن ابتدأت النهضة المسرحية ، وتعددت المسارح الأهلية ، مثل دار التمثيل العربي التي أسسها ومنزل بها وغنى فيها سلامة حجازي ، وجدت مدرسة من المترجمين والمؤلفين في مصر . ففريق نهج منهج الترجمة مستعملاً اللغة العامية وسيلة للتأليف ، وفريق استعمل الرجل وممسّر فصول المسرحية ومناظرها ووضع فيها أناغيد تفي ، وفريق ثالث نهج منهج المسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والأدب الشعبي مستعملة اللغة العربية الفصيحة والسجع والنثر وسيلة أدبية لما عني بالمجتمع يستمد منه مواضيع مسرحياته . ويعمل الفريق

الأول محمد عثمان جلال ، والفريق الثاني حامد الصدر وإبراهيم الطراباسي ، ويمثل الفريق الثالث فرح أنطون وإبراهيم رزوي ومحمد تيمور .

ويمكن تقسيم التأليف المسرحي بشكل عام إلى مسرحيات غنائية ومسرحيات اجتماعية . أما المسرحية الغنائية فقد عملت على تطورها وشيوعها عوامل اجتماعية . فقد شاع في المجتمع المصري في أواخر القرن الماضي وبعد بداية القرن الحاضر الغناء والموسيقى واشتهر أمر المغنين والموسيقين ، مثل عبده الحامولي والشيخ سلامة حجازي وغيرهما . وأقبل الجمهور على ممتع حفلات المغنين اقبالا قويا . وسائر المغنون والموسيقيون هذه العاطفة رغم اعتماد الموسيقى في الأعم الأغلب على صوت المغني ، ولم تستقل بنفسها وتتبع قواعد فنها . وشجع هذه النزعة الغنائية ما صاحب القصص الشعبي كقصص عنتره وأبي زيد الهلالي من توقيف على القيثارة . وغذت هذه القصص بما يصاحبها من غناء صاذج بسيط وموسيقى فطرية . عاطفة الشجن الشرقي والشعبي القريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة أن يجتمع نهر من الناس إلى قصص صيدية قصص الشجعان والأبطال ، وينوع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التي يروي عنها . وانعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور في المسرح المعاصر وأبرزها الغناء والموسيقى . سيما وأن المسرح في بدايته قد سائر ذوق الجمهور وخضع لذوقه . وخير من يمثل هذا الاتجاه سلامة حجازي ، الذي انتقل من الغناء إلى المسرح ، وصاحب معه شخصيته كفن ، وافتتح دار التمثيل العربي ليفني بها ويمثل . على أنه غنى كثيرا ومثل قليلا . ونظرة إلى مسرحه تدلنا على عناية بظواهر المسرح من مناظر جميلة وملابس للممثلين رائعة ، كما تدل على اعتماده الكبير على الغناء والتلحين لا على فن التمثيل . ويرى الأستاذ سليمان بك نجيب أنه أول من وضع أساس المسرح المصري الشعبي . إذ لم يكن المسرح قبله على جانب كبير من الأهمية . كما كانت القيادة فيه لأبناء سوريا وبناتها ، وقد حفظ لنا التاريخ أسماء فرق أخرى تعبه فرقة سلامة حجازي من حيث الصنعة والاتجاه ، كفرقة عزيز عيد واسكندر فرح .

وكتب لهذه الفرق جمهور من المؤلفين والمترجمين وغنوا في تأليفهم وترجمتهم بميول الجمهور وطبيعة الممثلين والمسرح . فاتخذ البعض الزجل أسلوبا للترجمة حتى يفهمها العامة ،

وأتخذ البعض السجع والهمز أسلوباً للترجمة والتصوير، ملاحظاً بذلك ميل الجمهور ومعظمه من نشأ على الثقافة الأثرية. ويمثل الفريق الأول محمد عثمان جلال الذي عني بأن تتخلل مسرحياته (أدواراً لغوية)، وقال في مقدمة مسرحيته «وجمات نظمها يفهمه العموم»، فإن اللغة الدارجة ألصق لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام، وهذه بداية مترجمة هي (أفغانية) تمثل صنعة.

أغامنون أنا الملك اللي بصحيك يا صبي قوم عوفد يا أركاس اللي حلّ بي
أركاس به. د الملك جالي يصحيني صحیح وله بتصحى قبل ديكنا ما يصح
النور عققش والناس ما صحت وكل أبواب الخيم ما افتحت
ياريت على دا يكون الريح طلع ويكون ربي. للدعا مني صمغ
أغامنون سعيد في الدنيا اللي برضو بالقلب ولا يكون زي الملك حله تقييل
يعيش متعني براحة السر دوم والرزق من ربه يجيله يوم بيوم
ويلاحظ في الترجمة أن المترجم لم يتقيد بالأصل الذي ترجم عنه وإنما مصّر الشعر تمصيراً قوياً، كاد أن يفقدها صبغتها الأصلية، كما أنه اتخذ الوحدة في شطرتي البيت، كما في الأصل القرطبي. وترجم على هذه الطريقة «الغلاء» لمولير، و«طوط» تحت اسم «الشيخ متوف» له أيضاً و«هرمان» تحت اسم «حمدان».

وبينما اتخذ محمد عثمان جلال الزجل وسيلة أدبية موسيقية تعبر عن الحوادث والشخصيات واتخذ نفر آخر من المترجمين والمؤلفين السجع والشعر أسلوباً موسيقياً آخر للتأليف والترجمة ومن ذلك مسرحية «عائدة» ترجمة خليل نقاش وهذه بدايتها تمثل صنعة.

رأداس: ليت في هذي الحروب ألتقي بالفتحي ثم أحظى بحبيبي وعذابي ينتهي
الكهنة في داخل المعبد ينفذون

أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهر عظمك
أيها الفتاح يا نعم النصير أنت في حال براياك بصير
أهدنا سبل الهدى نعم النصير وأضل الخعم وابذل رحمتك

رأداس لنفسه: آه لو أوحى الآلهة باتخاذ لا أكتمل سعدي، وعصلا مع ذلك تم

قصدي ، هاهو دارميس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل اجتماع فلنأله عمام
يكونون أوحوا إليه بانتخابي قائداً لعبهر في التزال ، فتكوز قد مدنت أعمام ،
فأبلغ قصدي ومراي .

فما زالت الميزة الغنائية الموسيقية مسيرة للصنعة المسرحية ، وتجاري بذلك ميول
الجمهور ، وطبيعة الممثل والمسرح المعاصر . ويمكننا أن نضع في هذه المجموعة تراجم
(الأمير المنفي) و (تاجر البندقية) و (الليلة الثانية عشر) و (البر ومملت) ترجمة اسكندر
قلدس ، وكامل حنين عن شكسبير ، و (العاطفة والانتقام) لميدو دومينيك و ترجمة أنطون
زكري ، و (فتح الأندلس) لمصطفى كامل وهو طالب بالحقوق (سنة ١٨٩٢ م
١٣١١ هـ) و (الهنا بعد العنا) لعبد الله فكري (١٩٠٢ م — ١٣٢١ هـ) وتدور حول
اسلام عبد الله مينو ، و (الظلوم) لسليم خليل النقاش (١٩٠٢ — ١٣٢١ هـ) وقد طرد
بسببها من مصر ، إذ ظنَّ الخديوي إسماعيل أنها قد رُضَّ به . (وحسن الوفا والظهور بعد
الخفا) لحامد الصدر ، وابن زيدون وولادة لبراهيم الطرابلسي سنة ١٨٩٨ م —
(حسام الدين الأندلسي) لسعيد الطرابلسي سنة ١٨٩٥ و غيرها . وليست توارخ
المسرحيات هي توارخ تمثيلها وانما هو تاريخ طبعها عقب تأليفها بقليل أو كثير .

ويمكننا اعتبار هذه الفترة من التاريخ المسرحي المصري فترة المسرح الغنائي الذي تمر به
كل أمة في بداية تاريخها المسرحي ، بحيث يغلب فيها جانب الموسيقى واللغة والألفاظ على
جانب الإجابة المسرحية . ولكنها مرحلة مهدت لظهور مسرح على جانب من الرقي الأدبي .
وحدث ذلك في مصر حين أقبل المثقفون على التمثيل مثل عبد الرحمن رهندي ، وعزيز عيد .
على أن مؤرخي المسرح يعتبرون جورج أبيض بداية المسرح الجديد ، فقد أتى من فرنسا
حاملًا معه طرفة حديدة في الإلقاء والإخراج والتمثيل ، متأثرًا في ذلك بدراسته في
فرنسا ، في مسارح الكوميدي فرانسيز وغيره . وكوّن حوله فرقة من الشباب المثقف
ومنهم أفراد كانوا من قبل في فرقة سلامة حجازي . مثل عبد الرحمن رهندي وزكي طليمات بك
وفؤاد سليم . وارتقى التمثيل في مسرحه ارتقاء كبيراً إذ مثل خير المسرحيات المترجمة
والمصرية . ويمكن اعتبار مسرحه بداية المسرح الاجتماعي الذي جنح عن التمثيل الغنائي إلى

تمثيل مسرحيات أثرية اجتماعية . فترجت له مسرحيات مولير ومسرحيات شكسبير ، وألفت له مسرحيات شرقية . فكتب له فرح أنطون (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، وإبراهيم رمزي مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدونة) و (قلب المرأة) .

وهكذا مهدت الحركة المسرحية الغنائية لظهور مسرحيات على جانب من الرقي الأدبي تمثل نواحي المجتمع المعاصر ، وتستمد منه أحداثها ومخصياتها ، وتعنى بإبراز المعزى الراقية والتحليل النفسي والقيمة الأدبية والانسانية ، ومن هذه المسرحيات مجموعة كتبها محمد تيمور مثل (المشرقة الطيبة) (وعبد الستار أو الهاوية) . ومنها مسرحيات أخرى لأبراهيم رمزي مثل (بنت الإخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) ومسرحيات عباس علام مثل (الشريط الأحمر) و (شقاء العائلات) و (آلامود) ، ومسرحيات حسين رمزي مثل (الضحايا) و (طريد الأسرة) . وتتميز هذه المسرحيات من الناحية المسرحية بعمق الدراسة وجودة حركة الحوادث المسرحية ووضاظة الموضوع وحلوه من الحشو ، وقوة الصبغة المحلية فيه ، وترتيب الفصول والمناظر . ولو أن العمل في تحليل الشخصيات وسبر شعورها وعواطفها ما زال في بدايته ، وإعماياً في ذلك تبسطة الخبرة المكتسبة بالمران الطويل في هذا الفن الشاق . وهذه مسرحية (مصر الجديدة) فرح أنطون . ونظن أنها أول مسرحية شرقية عصرية في تأليفها وحوادثها وتمثيلها . ولعمد دياجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديدة . وقد مثلتها في الأوبرا لأول مرة فرقة جورج أبيض في ٥ من أبريل سنة ١٩١٤ ، ولأقت اقتبالاً شهيداً من الجمهور .

وقد كان في سبيل المسرح عقبات استطاع الكتاب تذليلها إلى حد كبير . وأولى هذه العقبات هي اللغة . فهي الوصلة الأدبية التي تتحدث بها الشخصيات . وقد عبر كاتب المسرحية السابقة عن هذه المشكلة بقوله « وإذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاء ، وموضوعها شؤون من لغتهم المحكية باللغة العربية العامية — ولا أقول محزونهم — إذ ليس لكاتب البلاد القريبة منا أحد أحق في الكلام في هذه الشؤون... وإذا جعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الرواية التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع في عكسه وصورته . وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية ، وكيف يستطيع

مثلاً جعل (خربستو) في مصر الجديدة ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي ، وما يكون رأي مشاهدي هذه الرواية إذا سمعوا فيها لسان قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمين والخاديات والبرابرة والسكران المترنحين ، بل والسيدات في خدورهن ، ينطقون باللغة الفصحى . ثم رى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد ، كما هي وظيفة دور التمثيل والمرايح ، وقعنا فيما هو أشد وأنكى : وقعنا في إحياء العامية وإضفاف الفصحى ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذّة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا بجرى الدم في المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدي .

وامتضى الكاتب إلى اختيار أمر وسط ، فاصطلح كما ذكر على جعل أشخاص المسرحية يتكلمون تبعاً لتربيته ومعارفهم وأحوالهم ، فتحدث أشخاص الطبقة العليا بالفصحى وأشخاص الطبقة الدنيا بالعامية ، والكل عذوبة وحلاوة ، ولغة الفصحى جمال وجلال يصلح المواقف العالية والحوادث الفاجعة . على أن ذلك أدى إلى مشكلة أخرى ، فلا يعقل أن يرد السيد على خادمه ، أو الخادم على سيده بالعامية والفصحى معاً ، فجنح الكاتب في هذه المواقف إلى ما سماه « الفصحى المخففة والعامية المشرفة » .

وأما العقبة الثانية فهي الجمهور الذي اعتاد رؤية المسرحيات المفعمّة بالغرائب والعجائب والمبالغات والامتناسر الشرقية والمحسنات والفناء والموسيقى ، مما شغل الكاتب عن الدرس السمكولوجي الدقيق ، في حادثة واحدة تمامكة من جميع جوانبها ، وتخرج جوانبها من بعضها خروج الأزهار من أكنائها مما جعله يوسع لوحة مسرحياته ما ولا لا عمقاً ، وحمل عام مواضعه متشعبة متنوعة مع وجود عنصر وحدة فيها ، فقد جعل فكرتها الأصابية وجوب الإقدام والعمل والنشاط والجدة حتى في أحيان الأوه ، كما ذكر في مقدمتها بوضوح . وتلك أول مسرحية فعالة سمعت إلى حل مشكلة اجتماعية يصح أن نسميها بالدرام الحديثة . وتبعها في هذا الباب مسرحيات نهجت منهجها من حيث الاتصال بمشاكل المجتمع وإحكام العقدة والأزمة ، ولتطور والحل ، وعرضها حياة ذات أبعاد ، بين أمزجتها وبيئاتها مقابلة فيها كثير من الصدق ، على أنها لم تبلغ من التعميد الفني وحق المدلول وخلوده نصيباً عظيماً .

الباب الثاني

المسرح عن شوقي

الفصل الاول

١ - شوقي^(١)

عاصر شوقي فجر هذه النهضة المسرحية وتطوراتها المختلفة منذ عهد إسماعيل حتى عهد الملك فؤاد . وتأثر فنه بأحداث العصر السياسية الخارجية . ويذكر الدكتور محمد حسين هيكل باشا انه ولد لباب إسماعيل وعقب في حماه . ودرس في مصر إلى نهاية المرحلة الابتدائية فالثانوية ، ثم درس طامين بمدرسة الحقوق ، فعامين بمدرسة الترجمة ، ثم أرسل على نفقة الخديوي توفيق إلى فرنسا ليتم علومه فيها عام ١٨٧٧ ، ثم قضى طامين في مونتيلييه ، زار إنجلترا في أثناءهما حيث مكث فيها شهراً . ومرض فاستشفى بالجزائر مدة أربعين يوماً ، ثم رجع إلى باريس ودرس فيها طامين آخرين وعاد الى مصر سنة ١٨٨١ ، ومكث فيها حتى نفي إلى برملونه بإسبانيا سنة ١٩١٥ ، وأمضى فيها نحواً من خمسة أعوام ثم رجع إلى مصر . وساح في الشرق وأوروبا وتركيا وتوفي بمصر عام ١٩٣٢ .

وتأثرت شخصيته بالعوامل السياسية الخارجية ، وفي مقدمتها تركيا أوكا سميت في القرن التاسع عشر بالرحل المريض . فقد صارت هذه الدولة مطعماً لدول أوروبا . وقد حاول محمد علي باشا أن يستولي عليها ، فوفقت الدول الغربية أمامه وحطمت الأسطول المصري . وسلخت عن تركيا معظم ممتلكاتها فاستقلت عنها اليونان وبلغاريا . وكانت تركيا على وشك أن تترك أوروبا كلية لولا قيام الحرب بين تركيا وروسيا عام ١٨٥٦ ، فاستطاعت أن تحتفظ بذلك الجزء الصغير حول القسطنطينية ومضيق البسفور والاردنيل . وأحدثت هذه الأحداث أثرها في الشرق

الإسلامي عامة ومصر خاصة، ونظروا إليها نظرة القبلة الدنيوية، فكان السلطان رمزاً للخلافة الإسلامية وشخصت الأنظار إليه في عطف ظاهر واتخذ صراعه مع الدول الغربية شكل حرب صليبية جديدة أو حرب بين الشرق وبين الغرب. وقد عبر شوقي عن هذه الحوادث تعبيراً قوياً مخلصاً بحكم الدم والدين واللغة.

أما من حيث العوامل السياسية الداخلية التي أثرت في عقلية شوقي وفي فنه فهي الحركة القومية المصرية التي ابتدأت بظهور العلماء في عهد الحملة الفرنسية ١٧٩٨ حتى خروجها، ثم في عهد محمد علي باشا، واتساع أفق هذه النهضة في عهد الخديوي إسماعيل، وانصال مصر بأوروبا اتصالاً قوياً مباشراً، وازدياد هذه القومية بالتدرج أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ سنة ١٨٨٢، وأذكارها المهود التي نكبتها إنجلترا بعد دخولها مصر، وعزل الخديوي عباس حلمي عند قيام الحرب العظمى الأولى، وفي زعماء مصر ومفكراتها خلال الحرب حتى حصلت مصر على اعتراف مبدئي باستقلالها فيما يعرف بتصریح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢. وكان من الطبيعي أن تلاقي هذه الحركات صدًى في نفوس شعرائها وكتّابها ومفكراتها.

وإذن فقد تأثرت نفسية شوقي بالبلاط الذي نشأ فيه، وتربي تربية مترفة، وأحلمص للعرش الذي شمله برعايته فأخلص له، كما تأثرت بحبه للأترك. وقوى من ذلك صلة الدم التركي الذي جرى في عروقه. كما تأثر بالقومية المصرية التي شاهد نموها، فظهرت هذه النزعات جلية واضحة في ديوانه ومسرحياته. فقد عبر عن رأيه في الخلافة كهيبة الحكمة والإلهام، وموئل الأسلام، وتحدث عنهم أكثر مما تحدث عن العرب بحكم قوة الدم وصلته بالخديوي، وتحدث بعد ذلك عن مصر وآثارها، واقتخر بمجدها، وأصف على فترات ضعفها، على أننا نلمس بوضوح أنه التهب حماسة من أجل الترك أكثر مما التهب من أجل مصر، وعنى بالجامعة الدينية الإسلامية أكثر مما عنى بالوطنية المصرية.

وتأثر شوقي بالنهضة الأدبية التي بدأت بمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حين التقت مختلفات الثقافة العربية والأغريقية واللاتينية والعربية والتركية، وابتدأ صهرها البطني في كيان الشخصية المصرية، الرحيبة الجوانب، المتعددة النواحي. وما دد على

ذلك الأزهر بما فيه من مخلفات التراث العربي ، والصحافة ولغتها المبسطة التي هبعت إلى مستوى العامة غير المتحذقة ، من ساعدت الحركة القومية على إعلاء مداركهم وتفتق أذهانهم للملاحظة وصل عقولهم بالألفاظ السهلة المؤثرة . وصاحب هذه الحركة نهضة للأدب المصرية والعربية من كتب وشعراء ، وإحياء للقصر الشعبي وأساطيره ، ووجدت الموسيقى الشرقية ، وابتدأ تطورها في ذلك العهد ، وقد ظهر أثر هذه العوامل في المسرح المعاصر بوضوح .

ومن البديهي أن تظهر في مسرح شوقي الذي انعكست فيه آثار تركيته بمحاولته بالدفاع المستمر عن الملوك وتبرير أعمالهم وإحاطتهم بهالة من الجلال والعظمة والمدح ، كما انعكست آثار إعلاميته المتسعة الأفق ، والعناية بتغليب التفضيلة على الرذيلة ، سواء في نفوس الملوك أو الشخصيات الأخرى ، فدافعت كليوباترة عن نفسها ، ودافع الأمويون عن سياساتهم ، وكفّر فرعون مصر عن آثامه ، وانتحرت ابنته ندماً . ومن الواضح أن شوقي أظهر حسناتها بكثير من المبالغة وصوّر عبورها بكثير من المداورة . وتظهر النزعة الإسلامية حلية حزين يقبل قائد الأسطول الروسي إلى علي بك لمساعدته ضد أعدائه ، فيرفض مساعدته بخالفه في الدين ولا تظهر مصرته واضحة جليلة بشكل فعال إذ شغل عن ذلك بالدفاع عن الملوك ، ولم يستطع تصوير الشخصية المصرية أو حياة الشعب ، أو تصوير آماله وآلامه ، أو التمييز عما يحيش في نفسه إذ حاش في عزلة عنه ، وإنما لجأ إلى التاريخ والأدب ، واحتار منه ما لا دم . وزاجه وطبعه من ملوك وشعراء .

وقد حاول وهو شاب أن يؤلف المسرح ، كما تدل على ذلك القصة الآتية : يقول الإسناد أحمد عبد الوهاب أبو العز^(١) « في ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٣٠ ، جاء أفندي بهذا المظروف ، ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير ، تأليف الفقيد من ثلاثين سنة . وقال لي إقرأ لي بعضاً منها . فقرأت له صحيفتين قال علي أثرها ، لو أعطاني ربي الصحة ، بدلتها بأخرى . ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم . ولم نعلم على هذه المسرحية . على أنها تدل على عيشين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه ، وثانيهما أنه لم يعجب

بهذه التجربة الأولى فمزم على تغييرها، وحقق ما عزم عليه رغم أهميتها التاريخية، وانصرف عن ذلك بتأليف بعض القصص وقصائد الشعر التي نشرها في ديوانه (الشوقيات). وربما كان لعدم رقي الجمهور الثقافي أو وجود المسرح المصري والممثلين المصريين أثر في ذلك، وربما أن الشاعر آثر جانب المحافظة على جانب التجديد، ولم يأنس في نفسه القدرة بعد على التأليف المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة وخبرة وصبر من جانب المؤلف.

على أنه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، فألف سبع مسرحيات لم يتم الأخيرة منها، حين ارتقى مستوى المسرح والجمهور واتسع نفوذه ونشاطه، وكثير الإقبال عليه، وتشجيع الناس له، والدعوة إلى التجديد الأدبي. واسكنه وقد مارس الشعر الغنائي التقليدي لمدة طويلة، لم يستطع أن ينتقل إلى التأليف المسرحي طرفة. فاتجه إلى الغناء. ثم انتقل إلى المسرح حاملاً معه تقاليد فنّه الغنائي القديم، وحاول أن يكييفه المسرح، واعتمد على مقومات هذا الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، ولم يترك الاعتماد على الشعر في مسرحياته، وإنما تطور في نطاقها منه المسرحي، مثل إحكام الموضوع ووحدة الشخصيات وبراعة إدارة الحوار.

٢ - شعره الغنائي

حزبه : روائع الشعر الغنائي العربي مادة وشكلاً . تطوره في مجال موسيقى من تقليد وتوايد إلى تجديد . نواحي التقليد والتوليد تلغ ذروتها في الاندلس . التجديد ومناحه ودواعيه الاجتماعية . النواحي التي حدد فيها شوقي . القمص والحكاية . أدب الحياة الخاصة والأدب المسرحي .

نشأ شوقي في عصر تلقى ما خلفه المغول من بقايا التراث العربي، وحاول أن ينفخ فيه روح الحياة بعد أن علاه العدا. وقد ابتدأت حركة الإحياء من قبله على يد محمود سامي البارودي باشا.

ثم استمرت حتى بلغت ذروتها في شوقي وحافظ، وكان المثل الأعلى للشاعر أن يطلع على شعر الفحول من شعراء العرب ويتشبع بأساليبهم وروحهم، وينتج منهاجهم، ويعارضهم ويحاول مجاراتهم والتفوق عليهم إن أمكن. ولم يكن هم الشاعر أن يجدد على طريقتهم

الانقلابية ، إذ لم تنظر نظم الحياة الامة بآاءة بدم تفرأ جوراً كما حدث بدم ذلك بقليل ، وما زالت الأغراض التقليدية من مدح وهناء ونفر وغزل وغيرها من أغراض الشعر العربي مسالك يطرأها شعراء هذا العصر .

وتتضح آثار هذه المرحلة في شعر شوقي الأول كما هو بين أيدينا في الشوقيات ، فقد تعدى شوقي التقليد والتوليد من البحور والأوزان ، إلى المعاني يقتبسها أو يستوحى منها أو يحورها . وقد أوضح نقاده نواحي هذا التقليد في قصيدته التي تبدأ بقوله .

سيفك بعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيا ن تعزب

بمقارنتها ببيائية أبي تمام وهو بمدح الخليفة . كما أوضحوا نواحي هذا التقليد في سمينته التي استوحى فيها من سمينة البحتري ، وكذلك في فائتته التي استوحى فيها من فائتة أبي العلاء ، كما تتضح في معارضاته لنهج البردة وميمية البوصيري ، واقتباسه لمعاني المتنبي على وجه الخصوص ، على أنه تتضح بالزعم من ذلك سماء ذاتية الشاعر في ذلك الاختيار الخاص للألفاظ ذات الرنين الموسيقي ، والمشيعة بالانناصر والتقسيم الغنائية التي تحدث رخامة وطرباً وتشبع بالعاطفة . كما نلح في هذه القصائد الأولى على معاني من ابتكاره تتخلل ثنائيا هذه القصائد .

وحين نفي شوقي إلى الأندلس بلغت مرحلة التوليد في نفس الشاعر ذروتها ، واشتعلت نفسه بما شعرت به من عوامل الحزن والوحدة والافتراق ، وبما شاهده من آثار العرب في الأندلس ، واتسع أفق شعره ، وعارض في قصائده قصائد البحتري في إيوان كسرى ، وابن زيدون وابن عماد والخطيب وغيرهم من شعراء الأندلس ، ونلح في هذه القصائد حرارة قد لا نلحها في قصائده الأولى .

وحين عاد من الأندلس إلى مصر ، نرى تغييراً واضحاً في أغراض شعر شوقي ، فقد تغيرت الأحوال الاجتماعية وتطورت تطوراً سياسياً وأدبياً . فقد خلع الخلفنة وتولى آخر مكانه وظهر في مصر وعي قومي ، وقامت ثورة سنة ١٩١٩ وطالب زعماء مصر بالاستقلال ونالوه ، وافتتح البرلمان ووجدت الأحزاب ونودي بالإصلاح الاجتماعي والسياسي والأدبي ، وبرزت إلى الوجود مشروعات ترمي إلى إصلاح التعليم والزراعة والمفروعات الاقتصادية ، وزاد

اتصال مصر بالحضارة الغربية ، وظهرت طبقة من الكتاب الذين تتقنوا بنقائهم ، فوجد تنافس واحتكاك بين مدرستين من مدارس الأدب ، هما مدرسة تنهج من القديم وتكره الحداثة ، وأخرى تدعو للتجديد وتضيق بالقديم .

وكان لهذه العوامل على شوقي أثر واضح جلي ، إذ نلس فيه قلة في الشعر التقاليدي إلا ما ولدته الظروف الاجتماعية المرهقة ، ومعظمها من شعر الرثاء . وضاق شوقي بشعره القديم فسمى إلى التجديد ، وصنع قصائد في القصة وفي حياته الخاصة وفي الأدب المسرحي وفي الشعر الغنائي العمي .

على أن التغير نال الموضوع أكثر مما نال جوهره . فقد مارس شوقي الشعر على مناهج خاصة ، ورسمت هذه الأساليب في ذهنه واستقرت ، ولم يكن بمرونته الأولى حين قويت الدعوة إلى التجديد ومجاراة دواعي العصر ، فدخل شوقي ميادينه الجديدة حاملاً معه رواسب شعره الغنائي الذي مارسه نيفاً وأربعين عاماً ، ورواسب الشعر العربي الذي يكون عنصرأ هاماً في شعره الغنائي .

فندس في شعره القصصي ، وفي شعر الوصف ، كما ورد في قصائده عن النحل وروما وآثار مصر ، وشعره في الملوك والسلاطين ، وقصائده في النيل والاندلس ، وآثار شعره في الوطنية الذي اهتمل في الاندلس ، وشعره في الحكمة والتجاسة لغرائبها منذ صباه ، وخبرته الواسعة بالحياة الاجتماعية ، ومدامحه للملوك كوسائل الإصلاح ، وعلى أيديهم تتقدم الدول بالعالم والأخلاق ، وشعره في أسرته ورسمه لما حوله من عوامل طبيعية غير متكافئة ، وشعره الديني الذي يصدر عن إيمان وعقيدة تمتاز بالأسلام وتقديسه وتغزيره وتنفوذ عنه ، وتنفذ أهله لتركمهم اتعاليمة ، وظهرت آثار ذلك كله في شعره المسرحي ، الذي تطور من نظام في الحوار يشبه القصائد ، ويعرض لغزل أو وصف أو رثاء أو مدح أو غناء ، كما تظهر في عنايته باستكمال النواحي الشكلية للشعر الغنائي العربي دون أن يحدد فيها . وتبلغ صفات شعره الغزلي ذروتها في مقابلات العشاق التي لا تكاد تخلو منها مسرحية من مسرحياته ، كما في كليوباترة ، وحنون ايلي ، وغنتره ، وصفات شعر الحكمة واحتفلاص العظة حين تحدث الكارثة

في مآسره جميعاً . وتدخلها مقطوعات في وصف البحر أو القتال ، أو تصوير صراع نفسي ، أو أسباب فساد الأمة إلى غير ذلك .

ورجع شوقي إلى قصيدته الأولى عن كبار المواقف في وادي النيل يستمد منها مواضيع لمسرحياته عن مصر القديمة فيقول فيها عن قبيز

لارماك التاريخ يا يوم قبيز ولا طنطننت بك الانبياء

وقص فيها قصة فرعون وكيف أتى به قبيز ذليلاً ، ولكنه أحاطه بهالة من العظمة ، فجعله يبكي لأن ابنه حمل جرّة ، وإنما لأنهم أتوه بصديقه ذليلاً . وكذلك عرض شوقي كليب بكرة فيها فقال عنها :

ففضى الله أن تضجع هذا الملك أننى صعب عليها الوفاء

تخذتها روما الى الشر تمهيداً ، وتمهيداً بأننى بلاء

وقص فيها قصة الصراع بينها وبين أكتافيرس ثم انتحارها .

ثم انتهى إلى أبطال الغزل العربي في الأغاني ، فاستمد منه موضوعات عن الهوى هي مجنون ليلى وعنترة ، مما يتصل بالشعر الغنائى العربى بأواصر قوية .

* * *

٣ - مسرحياته

حاول شوقي وهو شاب أن يؤلف للمسرح ، إذ ألف وهو طالب في فرنسا مسرحية علي بك الكبير ، كما تدل على ذلك القصة التالية . يقول مترجه أحمد عبد الوهاب أبو العز « جاء أفندي بهذا المظروف ففتحناه فإذا فيه رواية علي بك الكبير تأليف الفقيد من ثلاثين سنة ، وقال لي إقرأ لي بعضاً منها ، فقرأت له صحيفتين قال علي أثرهما ، لو أعطاني ربي الصحة بدلتها بأخرى » ^(١) ثم كتب المسرحية التي بين أيدينا اليوم ، وما زالت النسخة الأولى عند أهل شوقي . وتدل هذه الظاهرة على شيئين هامين ، أولهما وجود فكرة التأليف المسرحي في خلد الشاعر منذ شبابه ، كما تدل على أنه لم يعجب بهذه التجربة الأولى فعزم على تغييرها في بعض مواضعها وحقق ما عزم عليه .

وانصرف هوقى عن التأليف المسرحي إلى التأليف الغنائي ، الذي شغل قصصاً خرافية على ألسنة الطيور والحيوانات ، كما شغل قصصاً من التاريخ روى بها إلى استخلاص العظة والعبرة ، اذ لم يألف الذوق العربى بعد هذا الضرب من الادب المسرحي المكتوب باللغة الرافية ، فأثر أن يوجه الميل للقصة والتصوير التخيصى الى الشعر الغنائى

على انه اتجه إلى التأليف المسرحي في الأعوام الأربعة الاخيرة من حياته ، فألف سبع مسرحيات لم يتم الاخيرة منها ، ولا ريب أنه دفعه إلى ذلك عوامل أهمها رقى مستوى المسرح قبل أن تنافسه الحياة عام ١٩٣٤ ووجود الوعي القومي بين أفراد الشعب المصري وإقبالهم على المسرح كركو من مراكز الدعاية القومية ، وما صادف ذلك من رجوع جورج أبيض من أوروبا ، وتكوينه لفرقة الجديدة لتمثل في الأوبرا ، وما كونه يوسف وهبي من فرق تمثيلية تمثل في المسارح المختلفة ، هذا الى امتداد حركة الدعوة الى التجديد الادبي وازدياد الحملة على التقليد ، أصاب هوقى رذاذها . فكان عليه ، وهو أمير الشعراء الذي كرم في الأوبرا سنة ١٩٢٧ أن يضرب بسهم في هذا الميدان الجديد .

على أنه وقد مارس الشعر الغنائي نيفاً وأربعين عاماً ، كان عليه من الصعوبة بمكان أن يكتيف نفسه للمسرح ومطالبه ، إذ فُلت مرونته وحدة ذهنه ، وهي صفات لازمة للشاعر المسرحي ، فاتجه إلى تأليف الأغاني أولاً ثم انتقل الى المسرح حاملاً معه تقاليد فنه القديم ومقوماته ، واعتمد عليه في إحداث التأثير المسرحي رغم ما في ذلك من عيب واضح ، وتطور فنه تطوراً بطيئاً في حدود هذا النطاق الغنائي ، معظمه نتيجة لاتصاله بالمسرح ورجاله ، وازدياد خبرة الشاعر بعلامته لمطالبه ، واستشارته لآله ، وإدراكه لما يستهوى جمهوره من عناصر .

على أن هذا المسرح المعاصر في جملته وأدواته وتمثليه وجمهوره لا يحقق المثل الأعلى المسرحي . فقد عنى هذا المسرح بهجة المناظر وروعة ملابس الممثلين أكثر مما عنى بالمطالب الفنية الرافية المسرحية وأولها إجادة التمثيل . وكان التمثيل في جملته خطابي النزعة ، يستهوي الجمهور بالشعر وما فيه من خيال أو عاطفة أو موسيقى ، وما يتخلله من غناء . وتغذى الجمهور بهذا الغذاء الخيصر ، وفان أن ما تقدم له تمثيل حقيقي ، إذ لم يرنه الممثل والمخرج

إلى أدنى ما هو أرقى فنّاً وأنى جوهرّاً وأرفع قدراً . ولم يستطع بعد ذلك أن يعجز الفث من السمين . ولم يحاول هوقي رغم دراسته للأدب الأوربي رفع مستواه الفني وترقية ذوقه التمثيلي .

ولا يظهر أثر ما قرأ وشاهد من مسرحيات أوروبية من فرنسية وإنجليزية أثناء دراسته بأوروبا في شعره إلاّ بشكل عام . فقد استهواه من المسرح الفرنسي بساطته ومحو شعره كما كان مسرح رامين وكورنى ، واستهواه من المسرح الإنجليزي السلسلة التاريخية القومية التي نظمها شكسبير في تاريخ بلاده القومي مثل الملك هنري الرابع وهنري الخامس والملك إير وغيرها . ثم جنح في النهاية إلى كتابة مسرحيات تتصل بحياة المجتمع المعاصر . ويتضح أثر المسرح الفئاني المعاصر بمدارسه المختلفة التي رأسها سلامه حجازي ، وأخذ عنه معظم كتّاب المسرحيات الشعبية المعاصرة له ، بحيث شاع الغناء على المسرح في تلك المقطوعات التي تتجمع وتتفرق في ثنائيا مسرحياته ، والتي قصد بها غاية غنائية خالصة ، وبالناية بمناظر العشاق ومحاوراتهم العاطفية .

وتفاعل هذان العاملان مع مقومات شعر شوقي الفئاني ، بحيث بلغ المسرح الفئاني ذروته فيه ، وصارت النواة الغنائية محور فنه بأجمعه ، وبها وعن طريقها انتقل إلى الممثل وأثر في الجمهور . ومن هذه النواة تنبع حسنات فن شوقي وعيوبه ، فهذه الأغاني امتداد لما كتبه الشاعر من مقطوعات غناها المغنون ، ونظرة إليها وإلى تركيبها تبين ما روعي فيها من قيم غنائية صوتية موسيقية ، ولعبيرها عن عاطفة هي الحب عامة ، وتشبع به تشمماً عالياً ، ويعبر بعضها عن عواطف شائعة بين النفوس : ففي نشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة يعبر عن الحب ، وفي نشيد الموت يعبر عن الموت ، وفي نشيد القبور يعبر عن الموت في مجنون ليلى ، وقد توجد أناشيد للدح كما في قبيز حين يندح فرعون ، أو لمارس كما في علي بك حين يتزوج آمال ، وعنترة حين يتزوج بعلبة ، على أنها تشترك جميعها في التشبع بالعاطفة وبالقيم الموسيقية لتناسب الغناء . ولنضرب المثل بنشيد الحب والحياة في مصرع كليوباترة ، يعني إلياس :

أنا أنطونيو وأنطونيسو أنا ما لروحينا عن الحب غنى

غننا بالهوق أو غنّ بنا نحن في الحب حديث بعدنا
وجئت عن هجونا الريح الخنون وبعيننا بكى المون المتون
وبعنا من قتالات الهجون في حواشي الليل برقاً وسنا

قد لا يكون في هذه الأبيات معنى واضحاً عميقاً ، على أنه يتضح الاختيار الدقيق للأماظ ذات الرخامة في الصوت ، وتكرر الحروف بصورتها الهجائية أو ما يناسبها من حركة صوتية . حتى تحدث نغماً موسيقياً اشتهر به شعر شوقي عامة . ففي البيوت الأربعة الأولى يتكرر حرف الواو وتكرر الفتحة كما يتردد حرف النون . هذا إلى اتحاد القافية في الشطرات الثلاث الأولى من كل بيتين ، واتحادها في القافية في الشطرتين الرابعة من كل بيتين . ولم تنف الزعة الغنائية عند حد الغناء ، وإنما تكون لجة الحوار ونسيجه الرئيسي ، كما يظهر من عناية شوقي باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائي العام ، وتظهر جليلة في المسرحيات الأولى ، ولا تنعدم في المسرحيات الأخيرة ، أنظمة الحوار التي تقرب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى . وتطول في أماكن الوصف ، والزنا ، والشكوى ، والغزل ، وتذور حوادث الفصول في المادة على هذه الصور ومنملها من صور الشعر الغنائي ، ويخفف من عيوبها المسرحية ما يخلطها بين الفصول من حوار متقطع ، تشترك فيه شخصية أخرى أو شخصيتان غير الشخصية المتحدث ، فتقلل من هذه الزعة الخطابية ، إن التقت على مسامع الجمهور ، أو الزعة الغنائية إن غنيت أمامه . وتتناسب هذه الزعة تناسباً عكسياً مع قدرة شوقي المسرحية ، فيكثر اعتماده عليها في إحداث التأثير المسرحي ، دون اعتماده على الشخصيات والحوادث المسرحية في مسرحياته الأولى ، ويقل كلما ازدادت قدرة الشاعر على تحريك الموضوع ، والتأثير بوسائل المسرح الخاصة . على أن هذه الزعة التي خلطت بين الصفة القصصية الغنائية ، التي تعتمد على الحكاية والخطابة ، والصفة المسرحية التي تعتمد على الشخصية والحادثة ، بحيث يكون الحوار تعبيراً لازماً ، وعنصراً اقتضاه المقام . ولأهوق ، كالجأ المسرح الغنائي ، إلى وسائل مسرحية خارجية لإحداث تأثير مسرحي ، واجتذاب اهتمام جمهوره ، فأكثر من المناظر التي تضيف أهميتها المسرحية ، بينما تنصف بروعة المنظر ، كما في مناظر الولائم

والحفلات الراقصة والموسيقية . وبلغت درجة كبيرة من الأهمية حيث تضعف الحركة المسرحية ، كما في المنظر الثاني من الفصل الأول في مسرحيتي مصرع كليوبترة وقبيرة المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية علي بك . وعيب مثل هذه المناظر أنها تصرف انتباه الجمهور عن الموضوع الرئيسي والتطور الدائى لحوادث المسرحية الدقيق ، لقلة اتصالها بالمسرحية وموضوعها وشخصياتها . فهي وحائل غير جيدة ياجأ إليها الكاتب الدادى . الذي يعتمد على أدوات مسرحية خارجية عن تطور الموضوع الدائى ، من داخل طبائع الشخصيات ، بحيث يكون كل تأثير مسرحي منير نتيجة لازمة خاضعة لهذا التطور . وقد قلت هذه العيوب إلى حد كبير تبعاً لزيادة خبرة الشاعر المسرحية كما في علي بك الكبير وعنترة والست هدى ، على أنها لم تنعدم تماماً .

وتأثر شوقي بالمسرح الإنجليزي ، وشكسبير خاصة كما يظهر في مسرحته الأولى وهي مصرع كليوبترة ، إذ استوحى من هذه المسرحية بعض المناظر ، كمنظر لقاء أنطونيو وكليوبترة ، ومنظر موت أنطونيو ، ومنظر موت كليوبترة ، ويوضح الفرق بينهما توضيحاً جليلاً الفارق بين مذهب شوقي ومذهب شكسبير ، أو المذهب الغنائى القصصى والمذهب المسرحي التمثيلي . وتلك ظاهرة من ظواهر الاقتباس التي يبدأ بها الكاتب حياته ، وهي تنضج أيضاً في اقتباس الشاعر لبعض شعر مسرحيته الثانية وشخصياتها وحوادثها من الأغاني ، وإن مقارنة بين أوجه الشبه في شعر المجنون الذي ورد بالأغاني وشعره كما ورد في مسرحية شوقي ليؤكد هذه النزعة الغنائية في الشاعر .

إذا أضفنا إلى هذه الاتجاهات نفسية الشاعر الاجتماعية ، من اتصال بحياة البلاط والملوك ، ومدحهم ردحاً طويلاً من الزمن ، والتغني بآثارهم ، ومن نزعة إسلامية عامة لا نشعر شعوراً قوئاً بالوطنية المصرية ، وإنما بنزعة إسلامية قوامها القومية التركية على الأصح ، ومن نزعة غنائية اتصلت بحياة الشعراء في الأدب العربي في تاريخه الطويل ، أمكننا أن ننتبأ باتجاهات مسرح شوقي عامة ، بل وأمكننا التنبؤ بنواحي الأجادة والتقصير فيه ، فهو يجيد حيث خبر وعلم مما يعصف من شخصية أو حوار ، كما في الملوك والملكات ، ويقصر حيث لم يعلم ولم يخبر ، كما يحدث حين يعصف الجمهور وعامة الشعب ، بل لا يكاد يعلم

عنهم شيئاً ، نتيجة عزلته عنه ، إلاّ في مسرحية أخيرة ، هي ملهاته الوحيدة التي اتمل بشخصياتها وحوادثها فأجاد تصويرها إلى حدّ كبير .
وإن شاعراً اتخذ النواة الغنائية أساساً لمسرحه ، لينتج مسرحاً ذاتياً فيه من شخصيته الكثير . ولم يحاول شوقي أن يخفي وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواراته ، وإنما تظهر فيها ذاتيته وآراؤه وأهواؤه بشكل واضح .

استمدّ شوقي موضوعات مسرحياته الأولى من التاريخ . فموضوع كليوباترة مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع مجنون ليل مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية ، وموضوع قبـيز مستمد من تاريخ مصر القديم ، وموضوع علي بك الكبير مستمد من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك ، وموضوع عنـترة مستمد من تاريخ العصر الجاهلي ، أما موضوع أميرة الأندلس — وهي المسرحية النثرية الوحيدة التي ألفها — فمستمد من التاريخ الإسلامي في الأندلس على عهد بني عباد في نهاية حكم ملوك الطوائف وأوائل عهد المرابطين . ويأخذ البعض على شوقي سوء اختيار بعض هذه الموضوعات في عصر ذكر أنه يدافع فيه عن القومية ويسير الشعور القومي . إذ اتسع التاريخ المصري القديم والإسلامي لصفحات بطولة ناصعة مشرقة . ويأخذ عليه البعض سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، كما حاول حين دافع عن كليوباترة ، ويأخذ عليه البعض عجزه عن فهم طبيعة المصري المستمرة خلال العصور ، وصوره شعباً جاهلاً لا حياة فيه ، يسير في ركاب المنتصر ، وينقلب على المهزوم . وفي هذه المآخذ الكثير من الصدق ، ومنشؤها انزوال الشاعر عن حياة الشعب من جهة ، وتغلب عاطفته نحو التراث على عاطفته نحو مصر من جهة أخرى . وإنما وجه اهتمامه في المسرحيات التاريخية التي تدور حول الملوك إلى تصويرهم مدافعين عنهم ومحاولاً صـر عيوبهم ، وإكسابهم صفة البطولة والتبل . وكان الشاعر موفقاً أكثر من ذلك في مسرحياته التي اختار الشعراء أبطالاً لها ، فهو يعرضه لحياة شاعر مثله من السهل أن يتفهم وسائله وتقنيته وصوغ حواراته ، ومن السهل أن يدرك عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى ، وإنشاء الغزل . كما في مجنون ليل وعبيبتها عنـترة . وزاد توفيقه حين ترك

التاريخ وجنح إلى الحياة يستمد منها صورة الناس كما زام وتحسم في الحياة ، وما يحدث لهم من وقائع إنسانية عامة .

على أنه يهمننا العرض المسرحي للموضوع . ولعله من الخير أن نفرق بين مذهبين من مذاهب الفنون ، هما مذهب القصة ومذهب المسرح . إذ يعتمد فن القصة على السرد والأطباع والتحليل ، فيوصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ويفصل في بيئاتها وعوامل الوراثة فيها . ذلك لأن القصة يقصد بها القارئ الذي يتسع وقته للمقارنة والموازنة والتحليل والتعليل . أما في المسرح فيختار من هذه المجموعة الكبيرة أ كثر الحوادث مدلولاً ومغزىً ، وأقواها تأثيراً ، ويضعها في فصول ومناظر مركزة ، تجمع مدلول الموضوع ، والحوادث بين طياتها عن طريق التمثيل المباشر ، كما لو أنها تحدث لأول مرة . بحيث يتطور الموضوع من داخل الشخصيات ، وتتحرك الشخصيات مع حوادث الموضوع في السجام . وتؤدي الحوادث إلى الأزمة الكبرى التي تنتهي بحل ، فالمسرحية أزمة تعرض وتتم وتحل . ولا بد من اتفاق الحوادث وصفات الشخصية . وخير موضوع ما تطور من داخل شخصياته . وما ذلك إلاً لأن المسرحية تمثل عن طريق ممثلين أمام جمهور ، لا يتسع وقته للتحليل والتعليل ، وإنما يتابع المسرحية بمواطفه أكثر مما يتابعها بعقله ، ولا بد من احتذاب انتباهه من بداية المسرحية إلى نهاية بالحوادث المفعمة بالحياة ، المركزة المدلول .

وإننا لنقابل في مسرح هوقي ما يدل على عدم اعتبار لهذه الفروق الأساسية . منشؤها عناية الفاعر بالصفات الغنائية ، بحيث صرفت اهتمامه عن لوازم المسرح . وإنما عني باستكمال البيوت والأوزان ، وفي تطويل الحوار حتى طغى صفاته الغنائية ، على صفاته المسرحية وأفقدت هذه العوامل الشخصيات الكثير من حيويتهما ، وجعلتها جامدة لا حياة فيها ، سيما في أبطال المسرحيات ، حيث تدخل هوقي في تعبيرها ، فلم تترك لنعبر عما بها ، وإنما تكلم هوقي من وراءها ، بشكل خطابي يقص ولا يمثل . وكثيراً ما سبب هذا الاسترسال الغنائي تفكك الشخصية واضطرابها ، كما سبب تفكك الموضوع وضعفه من الناحية المسرحية .

على أن هذه العيوب التي ظهرت قوية في المسرحيتين الأولى والثانية وهما مصرع كليوباترة ومجنون ليلى ، قد فُلت بالتدرج في المسرحيات الأخيرة ، وتدرج فن هوقي بازدياد خبرته

المسرحية، فوضعت الازمة في المسرحية الثانية، وازدادت في المسرحيات التالية على التوالي ولو أنها لم تكتمل تماماً.

ولشوقي أسلوب مثقابه في تأليف مسرحياته، فالموضوع يتكوّن في العادة من خمسة فصول كما في مجنون ليل، أو أربعة كما في مصرع كليوباترة، أو ثلاثة كما في الست هدى. ويبدأ الفصل الأول في العادة بتمهيد تلخص فيه بعض الشخصيات الثانوية الموقفة، وتوضح علاقة البطلين ببعضهما، وتظهر بعد ذلك الشخصيات الرئيسية أمام الجمهور لتمثل هذه العلاقة. ويبدأ الموضوع في التطور في الفصل الثاني. وتحدث مأساة البطل الثاني في الفصل السابق للأخير، ومأساة البطل الرئيسي في الفصل الأخير، أو تتوتر المقدة، وتحل في الفصل الأخير إذا كانت المسرحية ملهامة. ويثبت الشعر في فصول المسرحية الأولى ألواناً بهجة عن طريق الشخصيات الثانوية، ويتدرج نحو الأظلام حتى يبلغ نهاية ذلك في فصل المأساة، مستعيناً بالادوات المسرحية الخارجية في إحداث تأثيره، أكثر مما يستعين بتحليل نوازع الشخصية والتعمق في سبر غورها، والتدسس إلى تحليل عواطفها.

ولعل ذلك راجع إلى ذلك الحيز الضيق الذي حصر شوقي نفسه فيه. فقد قيد نفسه بحدود التاريخ يستمد منه مواضيع فنه. ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية، ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفر للعاعر المبتدئ. والشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى أفراد واضحة الملامح، بيئة الصفات، كما نجد في الشخصيات التي تميز في الحياة، وهي حية نابضة متميزة ذات فردية. ووفق شوقي في العنور على هذا المفتاح الهام المسرح حين حنح للحياة، يستمد منها مواضيع مسرحياته في المسرحية الأخيرة، وهي الست هدى، لأول مرة، ولكنه لم يعمل ليؤلف المسرحيات التالية وهي البخيلة التي أتم بعضها وشهدني الكبير التي لم يبدأ في تأليفها.

وحاول شوقي أن يزواج بين موضوعين في مسرحياته أحياناً كما فعل ككتاب المسرح الروماني، فيسار الموضوع التاريخي في مصرع كليوباترة موضوع مبتدع يوازي الموضوع التاريخي، ويخفف من ثقل أعبائه، ويقابل بين تبعات الملوك وحرية الأفراد العاديين، ويقابل الموضوع وحوادثه. وكذلك يسار الموضوع التاريخي في علي بك موضوع آخر مبتدع،

وبتقابلك الموضوعان وتكسب نهاية الموضوع المتدع الموضوع التاريخي نهاية مخمفة الوقع ، إذ تتصل حظوظ علي بك ومعه به بحظوظ آمال و مراد ، ويتطوّر الموضوعان معاً بمرادة لا نهسها في المسرحية الأولى . على أن هذا الموضوع الثانوي يبلغ أحياناً درجة من الحياة والجوده لا يبلغها الموضوع التاريخي .

وتكثر في مسرح هوقي مناظر العشق ، وتبرز فيها العواطف ويلتهب الشعر ، وهذه المناظر تعجب الجمهور لشيوع هذه العاطفة بين الناس على اختلاف درجاتهم ، وتكثر في الفصول أيضاً مناظر الصراع الحسي ، وتقل مناظر الصراع النفسي ، ولو أنها لا تنعدم . والنوع الأول أقل جودة من الناحية الفنية من النوع الثاني . فبوجد مثل هذا الصراع النفسي في كليون بتره ، بل هو أب مأساتها ، ولكنه لا يتضح تماماً . وكذلك يوجد في أنطونيوس . ويتضح قليلاً في ليلي وحيرتها بين هواها وواجبها . ويبلغ غايته وذروته في آمال ، حيث يتصارع في نفسها اخلاصها لزوجها و اخلاصها لهواها . أو بين دواعي الخير ودواعي الشر . أما مناظر الصراع الحسي فشائعة في المسرحيات ، ففي المسرحية الأولى صراع بين أنطونيو واكتاتيو ، وفي مجنون ليلي صراع بين قيس وآل ليلي ، وبين زياد ومنازل ، وفي علي بك صراع بين محمد بك وبينه ، واصطدام بين علي بك وسعيد . ويبلغ غايته في عنبرة بحيث يتكرر بصورة ماحوزة لا تخلو من المبالغة وتوجد مناظر الولائم والحفلات في كل مسرحية تقريباً ، كالغناء والرقص والولائم وعندها أنها تغفل حيزاً كبيراً في تطور الموضوع ، بحيث تصير حشواً يفسد الموضوع الدقيق التطوّر . وبها يعتمد الشاعر على أداة خارجية لاجداث التأثير المسرحي الدقيق .

أما في مناظر الموت فيمهد لها بإثارة روح المأساة في الجوّ بالتلميح به عن طريق الشعر وحشد أدوات مسرحية خارجية كأزهار وأفاعي ، وقبور وجرحى على المسرح ، وتعتبر الشخصية في هذا الموقف مأساة عن عواطف متقاربة ، في جعلتها بكاء الأهل والأحبة والوطن مما يشابه شعر المؤلف في الرثاء إلى حدّ كبير .

ونكاد نتبع تياراً فكاهياً في مسرح هوقي يتبدى بصورة أولية في المسرحيات الأولى عن طريق اللفظ أو المنظر الجسدي للشخصية ، ويتطوّر حتى ينبع من الموقف والشخصية والمزاج في المسرحية الأخيرة .

والشخصيات المسرحية عند هوقي بسيطة التركيب قليلة التعقيد ، بل قد تبلغ بها البساطة إلى حد انعدام الملامح وضياع السمات ، أمام تيار السيل الغنائي الذي يفقدها الكثير من حيويتهما ، وصدق تصويرها ، بحيث لا نجد فيها ما نجد فيمن ندسمهم ونماثرهم من الأحياء . وتدفع الشخصية في المادة عاطفة عامة توجه تفكيرها وسلوكها ونوازعها ، بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها ، ودالة عليها وموضحة لها . فتوجه أنطونيوس عاطفة الحب ، كما توجه فيسأ . وتوجه قميز صفات مضطربة ، فيوجهه الجنون المتقطع في بداية المسرحية ، ثم يستولى عليه ندم وحب في نهاية المسرحية . وتدفع علي بك فكرة التبذير نحو المأساة . ولمسرحيات هوقي في العادة بطلان أحدهما رجل والآخر امرأة . وتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير ، كما في مصرع كليوبترا ، ومجنون ليلي ، والست هدى . وفي البطل عيب تنفذ منه المأساة إليه . فكليوبترا لا تمر بوضوح عن حبها لوطنها ، وحبها لأنطونيو ، ولا تستقر على جانب منهما ، فهي أمام المصريين معربة تدافع عن مصر ، ومع أنطونيو عاطفة له متفانية في حبه . وظل هذا التردد موجوداً حتى نهاية المسرحية دون أن تمالك شخصيتها بل كثيراً ما ترتبك وتضطرب . حتى إذا ما فطنت ، انتحرت أنطونيو ، وانحدرت بعده دون وضوح الدوافع والبواعث التي تتمشى مع سياق المسرحية وأنطونيو عاشق ولا تظهر أعماله وأقواله نفسية الجندي الباصل كما يعصفه من حوله . وحظ ليلي خير من حظ كليوبترا . فهي بدوية عاطفة ، على أنه قام في نفسها صراع ، كان من الممكن أن يحل تحليلاً شائفاً كما حلل في نفس حوليت ، إذ يتضح حيرتها بين واجبها نحو هواها ، وواجبها نحو التقاليد التي تتمسك بها . فيؤدي بها هذا الصراع النفسي إلى الكارثة ، ويموت قيس بعدها . وتيس كأنتونيو عاشق ، بالغ الهاعر في اظهار سيطرة هذه العاطفة على أموره ، بحيث تخرج عن مألوف الحياة أحياناً . وعنترة عاشق أيضاً ، وعبلة عاطفة . على أن عنترة أوضح في قلماته وشخصيته من سابقه ، فظهرت آثار البيئة المحلية فيه ، كما قويت ألوان عبلة ومماتها . فعنترة محب بدوي غفيف ، وعبلة فتاة بدوية خضنة جريئة . على أن قوة عنترة تصور أحياناً بصور خارقة خارجة عن مألوف الحياة . ولا تبرز الأزمة أمام الجمهور على المسرح ، ويستمر في انشداد الشعر في معظم أجزاء المسرحية . وعلي بك محسن كبير ، يؤدي به الكرم إلى

فقد الحوانة ، وانقضاض أعوانه من حوله ، ومما يؤدي به الى التماس الموعنة من غيره ، وآمال صورة حقة بما يبرز فيها من صراع نفسي بين ميلها الى صراد ، وإخلاصها لزوجها ، وقد انتصر صميمها على هواها بسرعة . وهي أكثر حياة من ليلي وكليوبترة . أما قميز فهو صورة مضطربة من أهواء متضاربة ، من جنون إلى ندم إلى حب مفاجئ . ونتيتاس تظهر وتختفي وتضطرب في أفوالها ولا تنسجم مع نفسها في أفعالها . وكذلك تقرت التي تظهر في بداية المسرحية مظهرًا لا يتفق وانتحارها في النهاية . ولعل أبرع نساء شوقي في تصويرها هي الست هدى التي تحيا حقًا ونكاد نلصقها بين من يعاشرهم من الناس ، فهي عجوز رث ثروة من يطمعون في مالها واحداً إثر الآخر ، من يلمسون مالها ، حتى إذا ماتت لم تترك شيئاً لزوجها الأخير .

ولعل شخصيات شوقي الثانوية أقرب الى الحياة من أبطاله ، إذ لم يحاول أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع ، أو يتدخل في طريق تعبيرها الحر عما يخالجهما ، كما تدخل في شخصياته الرئيسية . ولم يحاول شوقي بتر أحد جوانبها ، كما بتر كليوبترة مثلاً حين حلل نفسياتها من وجهة نظر دفاع وتبرير عن كل عمل تعمله . وإنما تحيا الشخصية بنواحي الضعف ، كما تحيا بنواحي القوة ، وربما كان تحليل نواحي الضعف أكثر قدرة على إحيائها وإكسابها أبعاداً إنسانية . وربما تكسب بعض التفاصيل النافذة الشخصية حيوية وقوة .

ومن هذه الشخصيات الثانوية الحية أتباع الأبطال . فأوروس تابع وفي لاطونبوس ، كما يتبع قيساً زياد ، وعنترة داحس ، وكما تفي هيلانة وشرميون لكليوبترة ، وغفراء ليلي . وتدع هذه الشخصيات الثانوية الأبطال يفصحون عما في نفوسهم ، ويكون الحوار طبيعياً يكشف مغالي عواطفها حين توجد هذه الشخصيات الثانوية وتفترك فيه . والنساء في العادة أكثر عطفًا على سادتهن من الاتباع ، على أنها جميعاً تكاد تكون نوعاً واحداً ، فهي مرتبطة بهذه الشخصيات الرئيسية وتستمد كيانها وأهميتها تبعاً لارتباطها بها . ولهذه الشخصيات أدوار تظهر وتختفي دون استمرار في المسرحية ، فزينون وأنشو في مصرع كليوبترة ، وابن خديج وهند في مجنون أبله ، والمماعة والجواري في علي بك الكبير ، ووفد قميز ، وكلها شخصيات ثانوية تظهر لتؤدي عملاً ما ثم تختفي . ويقوم

بعضها في العادة بتبادل فكاهات إعطية تثير في الجوَّ روح المرح والمكافة . فهي كاللون في يد الرسَّام ، تعطي الصورة لونا بهيجا . على أن بعضها أداة تمك حين يظهر في نهاية المسرحية بصورة محزنة كابن ذريح في مجنون ليلى ، وإياس في مصرع كليوبتره .

ومن هذه الشخصيات صورة أنذال المسرحية ، كأولمبوس في مصرع كليوبتره ، وزباد في مجنون ليلى ، وتامو في قبز . وأبو الذهب في علي بك ، وصخر في عنتره . وهي ترم في النهاية جميعاً ، بل أن شوقي قد يعاقبها بالقتل كما في أولمبوس وزباد وتامو ، ونفريت ، فتعتبر بترأ قد يكون غير طبيعي وفيه بعض الشذوذ والمفاجأة

ومن هذا تتضح طبيعة الشخصيات عند شوقي ، فهي شخصيات بسيطة التركيب قليلة الألوان ، صفة الغور . واملُّ الشاعر لم يقصد إلى عمق التحليل ، إذ وجه اهتمامه إلى النظام دون النواحي الأخرى للإجادة المسرحية ، مما حدا إلى اضطرابها أحياناً . يقول الأستاذ عباس محمود العقاد : « وغني عن الإثبات أن هذه الروايات التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الأبطال أيما التباس . مع أن كلها أو بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإثبات والإبداع ، »^(١) ويرجع هذا إلى اندسام شخصيته في شعره . والواقع أن شخصيات شوقي المسرحية سطحية التحليل حقاً ، ولكن مرجعها إلى الاتجاه الغنائي الذي اندفع فيه الشاعر ، وصحى في سبيله بالقيمة المسرحية ، والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن تحتفي شخصيته من المسرحية ، ويدع الشخصيات تدير الحوار وتحرك الموضوع بصورة طبيعية ، وتمكس ما كما أنه عالم الحياة . وتنقسم شخصياته إلى أنواع ذات مثل عليها إسلامية رغم اختلاف هذه الأنواع . فالبطل في العادة يمتاز بصفات نبيلة . فهو بطل في الحرب كألفونيو وعنتره ، أو مثل أعلى في الوفاء والمروءة والشجاعة ، وهي صفات بدوية تتضح في عنتره ، وضرام ، وزباد ، وفرعون ، وضاهر ، يقابل هذه الصفات النبيلة ناحية ضعف تنفذ المأساة إلى الشخصية منها — إذا كانت المسرحية مأساة . على أن البطل قد يكون شاعراً ، وتعبير هذه الميزة صفة البطولة فيه . ومن أجل ذلك نسب شوقي إلى كليوبتره الشعر ، وصار قيس بطل البادية لذة ، وكذلك

عنتره . ولا تخلو صحبة الملك من شاعر يمدحه ويمجده وينشده . أما إذا كان البطل امرأة ، جعل شوق محور حياتها عاطفة الحب ، وأقام بحوارده حائلاً يمثل الواجب . وكثيراً ما ينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر . فكليو بتره بطلة سياسية ، رغم هواها . وليلي عاشقة ، ولكنها تمسك بإوجبها . وتنتهز نحيب ، وتجد في أداء الواجب مهراً لها من حب يأبس . وقد حرص شوقي على عدم خروج نسائه على تقاليد الأسلام بشكل واضح ، فيحيط ملوكه وملكاتهن بهالة من العظمة والعفاف .

وشعراء شوقي يحسنون الشعر ويستعملون فيه استمرالا قد يفسد الحركة المسرحية أحياناً سواء كانوا أبطالاً من شخصيات محترفة . ويدور شعرها بهذه الصور حول الهوى كما في مصرع كليو بتره ، وليلي ، وعنتره ، أو الفخر أو الجماسة أو الرثاء كما في مسرحياته كلها . ويصحب الشاعر في العادة معنى يغني بعض المقطوعات وقد يصاحبه مضحك يثير الفكاهة بالفاظه كانشو ومقلاص .

وللبطل تابع تفنى شخصيته في سيده ، ويخلص له إخلاصاً تاماً ، ويتيح له الفرصة للتحدث مما يحيش نفسه . فأوروس وزباد وداحس شخصيات تتبع الانطال وتعطف عليها عطفاً يكاد يشبه عطف الأم الرؤوم ، والآنثى الحنون . وقد ترتبط معاً بها بمصائر أبطالها كما في أوروس الذي ينتحر قبل سيده ، أو تفنى لذة حياته بفناءه كما في زياد . وللبطل أيضاً منافس يحرص الشاعر على أن يكون غير كفء لمنافسة البطل ، فزينون منافس مضحك لأنطونيو ، ومنازل منافس ، أدنى مرتبة من قيس . ومخير غير كفء لمنافسة عنتره ، وضرغام هو المنافس الوحيد للكفء لمنافسة عنتره ، ويحرص الشاعر على أن يقتل في معركة ليخلو الجو لعنتره .



أما ذلك العنصر المسرحي الذي اعتمد عليه شوقي في حوارهم ، فهو الشعر الغنائي ورواسبه . وجوهر الشعر الغنائي العربي لغة منمقة تعني بالتشبيه والاستعارة والبديع والاختيالية البعيدة المأخذ أحياناً ، والمعناني الطريفة ، وكل ما من شأنه أن يوفر الألوان الخيالية التي تنفذ إلى أحاسيسنا وخيالنا . ولم يفكر شوقي مائياً في جوهر هذا القاموس

التقليدي ، وفي وسائل تكييفه للمسرح . ولم تقف هذه المشكلة عند البحور والاوزان أو القوافي ، وإنما تعدى الشكل إلى الجوهر ، إذ يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف ، ويخضع خضوعاً تاماً للتمثيل بحيث يعبر عما يحول في نفس الشخصية من جهة ، ويساعد على تحريك الحوادث المسرحية نحو الأزمة الكبرى . فالحوار والشعر وسيلة لا غاية في ذاته : وسيلة إلى تجسيد الشخصيات وحياتها ، حتى نلصقها بارزة الملامح .

وإنه ليقابلنا في مسرحيات شوقي الأولى صور من الحوار تركيبية المبنى ولا تكاد توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني والمنتج المسرحي ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية ، ولعم غرض الوحدة النابع من الشخصية . وسيقابلنا في المسرحيات الأولى كصرع كليوباترة ، ومجنون ليلى ، استرسال غنائي ينزلق فيه المؤلف بسهولة ، فيفلت زمام تصوير الموقف والشخصية ، والتطور السريع المتوتر للحركة المسرحية من يده . وستقابلنا أنظمة من الحوار تكاد تشبه القصائد الغنائية مبنى ومعنى ، من وصف أو شكاة أو نجوى ، أو رثاء ، أو مديح أو قصائد غنائية . وهي خيوط ابتدأ منها فن شوقي واتجه فلم يستطع أن يتخلص منها عند ما ازدادت خبرته المسرحية ، ولم يتخلص منها إلا حين ترك المسرح التاريخي إلى المسرح الاجتماعي في مسرحيته الأخيرة ، حيث تدل الدلائل على أن الشاعر إنتبه إلى الأصل المسرحية وغير اتجاهه الأول ، فأخضع الحوار للحوادث والتشخيص . ولسوء الحظ لم يؤلف إلا مسرحية أتمها ولم يطبعها ، ومسرحية أخرى لم يتمها ولم يطبعها . وما زالت نسخها الناقصة عند أحد المعجبين به (الدكتور سعيد عبده) .

ولقد خدع شوقي بالانجراح الذي لاقاه مسرحه حين مثل على المسرح . وأعجاب الناس به . على أن هذا الجمهور المعجب ، والمسرح الممثل لمسرحياته كان من هذا النوع الذي اعتاد مشاهدة المسرحيات الغنائية وسماع الغناء والطرب بسمع الألفاظ والأخيلة ، فقد كان كل هذا الجمهور المنقف ذا ثقافة أزهرية ، ولم يخلق بعد الناقد والمؤلف الذي اطلم على المسرح الغربي تأليفاً ونقداً وتعريضاً . وإنما كانت تلك الحركة الجديدة ناشئة حين كتب شوقي للمسرح ، وربما غير رأيه واتجه اتجاهاً آخر لو تأخر به الزمن قليلاً .

وقد نجحت مسرحياته للأسباب التي نجحت من أجلها المسرحيات الغنائية ، ففيها شعر مطرب ، وأفان تغنى ، ومناظر تهر ، وقصص مستحدثة لم يسبق إليه في المسرح الشعري الراقى . على أنه لبث مسرحاً مترفاً خاصاً عكس أنواع العيوب التي ظهرت في المسرح الغنائي . فقد ضحى في سبيل هذا الامتياز بالقيم المسرحية الفنية ، وما كان من الممكن أن يحدث من

صمق في التصوير والتخصيص والمداول . على أنه لا بد من الإغارة إلى جهد الكاتب الذي بذله حتى يكيف عمره الغنائي للمسرح ، وقد كان مجهوداً جباراً حقاً . فقلت النزعة إلى إنهاء القصائد بالتدرج ، وازدادت مرونة الحوار وقصرت الأوزان والبحور وبيوت الحوار ، بازدياد خبرة الشاعر المسرحية واتصاله برجال المسرح ومشاهداته المسرحيات . وبأسه لحاجات الجمهور . وهو اجتهد اعتمد فيه المؤلف على ذكائه ، وربما هدته دراسة قليلة إلى الأسس القويعة .

وصاحب تطور هذه النزعة تطور آخر في فن هوقي المسرحي ، فقد زاد اعتماده على صور الصراع النفسي في الشخصيات ، والحوادث الناجمة عن تطور الموضوع ، وتصوير شخصيات بدأت ملامحها بالبروز إلى حد ما ، ووردت صور من المفاجآت وصور من التهمك المسرحي ، وازدياد في الحركة المسرحية والتمثيل ، ولو أن الدواة الغنائية ما زالت محور هذا الفن . فقد وضع هوقي لنفسه أساساً لم يستطع أن يقات من زمامه . ولم يفض إلى ما في هذا الأساس من عيوب .

على أنه رغم هذه العيوب فشوق هو أول رائد وضع أساس الشعر التمثيلي الراقى ، وترك لمن بعده مهمة إتمام نواحي المسرح الأخرى . يقول الدكتور طه حسين « أما عن التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر ولكنه لم يمثل ، لأن التمثيل لا يرتحل ارتجالاً ولا يهجم عليه . وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة . ويمثله صورة تنقصها الروح ، وإن حبسها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء . وربما أتى بالمعجب لو أنه اطلع على كتابات قدماء الأغريق ، كما اطلع على كتابات قدماء العرب ، فاطلع على إلياذة هومر وأوديسة ، واطلع على فنهم التمثيلي . على أنه لا ينكر أنه منشىء الشعر التمثيلي في الأدب العربي . » (١)

حقاً لقد بذل هوقي مجهوداً جباراً في إنتاج تمثيليات في هذه السنوات الأربعة من حياته ، وتطور فيها فنه تطوراً سريعاً بازدياد خبرته ، فكثرت الاقتباس والتقليد في المسرحيتين الأولى والثانية ، ثم استقل الشاعر بنفسه في مسرحيته الثالثة والرابعة والخامسة ، بحيث ترك الاقتباس واكتفى بالتأليف ، ثم كل استقلاله بنفسه حين خاف التأريخ كلمة إلى الحياة يستوحي منها .

الفصل الثاني

مصرع كليبوزاره

المسرحية والتاريخ

غير شوقي في بعض الحوادث التاريخية لهذه المسرحية ووجه المسرحية بحيث تدافع كليبوزاره عن سياستها . وينقسم النقاد فريقين حول علاقة الكاتب بالتاريخ : فريق يرى أن الكاتب المسرحي مبدع مبتكر يخلق ويصور دون التقيد بمقائق التاريخ ، وله من الحرية ما يمكنه من مسaire منطق الحوادث الروائية وطبيعة الجمهور . ويرى فريق آخر بأن الكاتب الذي يستمد موضوعه من التاريخ ويسمي المسرحية باسم تاريخي لا بد أن يتقيد بحوادث التاريخ ولا يخرج عليها .

والواقع أنه من التطرف التمسك بأحد الرأيين . وإنما نطالب الكاتب المسرحي الذي يستمد حوادثه من التاريخ بأن يحافظ على منطق التاريخ العام ، ومنطق حوادثه الهامة ، فيحفظها دون تغيير . فلا يغير الكاتب في الحوادث الرئيسية أو الشخصيات الرئيسية ، وإنما ينتكر ويبدع فيما عدا ذلك من ترتيب لهذه الحوادث بحيث يبرز الازمة ويحلها حلاً مسرحياً شائقاً ، وبتنكر ويبدع في إحياء الشخصيات ، وإلباسها أثواب الحياة ، فيتدسس إلى عواطفها وأهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا أمامنا على المسرح . وبذلك يلتقي التاريخ والفن فلا ينقض أحدهما الآخر وإنما يكمله بطبيعته . والمثل الأعلى للكاتب المسرحي أن يخرج صور الحوادث والأشخاص إخراجاً موضوعياً يبرز فيه الصورة كما تقرأى لنفسها في الحياة ، ويتركها تسلك وتماور على صحتها وطبيعتها ، تبعاً لفهمها لها منذ البداية ، دون أن يفسدها بتدخله في أفعالها وأقوالها فيفقدتها وحدتها الحية ، وشخصيتها التامة الكاملة .

وقد غير شوقي ثلاث حوادث رئيسية في المسرحية : فقد قرر التاريخ أن كليبوزاره قد فرّت من أكتيوم غداً آمنها بأنطونيوس ، وصورة شوقي على أنه حدث يتمنى وسياستها التي

رسمتها نحو روما، وهي التفرقة بين أنطونيو وأكتافيو، وتركهما يتحاربان حتى يضعف شأنهما وتظهر قوتها هي. ولم يذكر التاريخ فراو كليونباترة من معركة الإسكندرية البرية، بينما قرر شوقي أنها فرت تمسكاً مع هذه السيامة. وقرر التاريخ أن كليونباترة قد أرسلت إلى أنطونيو من يبلغه بانتحارها فانتحر، بينما يرى شوقي غير هذا. وأوجد شخصية أخرى هي أولمبوس الذي يتولى إخبار أنطونيو بذلك. وقد ذكر شوقي في النظرات التي كتبت بأبحاثه في نهاية المسرحية بأنه فعل ذلك دفاعاً عن كليونباترة، وهو كما نعلم مخلص للبلاط يحاول الدفاع عن عيوب الملوك طامة ويرر أخطأهم. على أن هذا التغيير التاريخي لم يصحبه قيمة فنية لموض عنه، فقد أضر بتصوير شخصية كليونباترة بحيث لا نعلم من أقوالها أو أفعالها أي طائفة لأنطونيو أم مخلصه لمصر. فهي حين تتكلم أمام أهل مصر وطنية، وحين تقابل أنطونيو تتكلم كعاقبة له. وتظهر في بداية المسرحية عدوة لروما وأهلها وتتحلى عنهم ساعة العدة وفي نهاية المسرحية تتذكر أنطونيو، وإنه ليقابلنا في الحديث الواحد تناقض بين هواها وواجبها، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها. وكثيراً ما ترتبك شخصيتها حين يظهرها وطنية على طول الخط فلا يفصل بوصوح في تعبيرها عن هواها حتى بعد أن مات أنطونيو وحين تنتحر، أو يجعل نواة شخصيتها صراع بين الهوى والواجب، ويزر هذا الصراع في كليونباترة كما يزر في أنطونيو، ولم يتخذ أساسه تغلب الهوى على الواجب كما صورته عكسبير في «أنثوني وكليونباترة» أو جون دريدن في مسرحيته «كل شيء في صايل الحب». أحد هذه المآلور الثلاثة ممكن وطيب، أما بعضها أو كلها فيحدث خلطاً لا يؤدي إلا إلى ضعف الشخصية واضطرابها والمبالغة في تبرير عيوبها وإفقادها أبعاداً إنسانية حية وطبيعية. ولنضرب لهذا مثلاً بحديث أنطونيو إلى تابعه قبل انتحاره فيبدأ، بقوله : —

روما حنانك واغفري لفتاك أو أن منك وآه ما أقساك

روما سلام من طريد هارد في الأرض وطن نفسك هلاك

انه الذي بالأمس زنت جبينه بالنار عقت جبهده وعصاك

الاهات فلورين رفقة ما بال فليك لم يلن لفتاك (ص، ٧١)

وينتهي فيها بقوله : —

سنة كليباً را غربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك
حتى إذا حمَّ القضاء وراعي عطل المقاصر من بهاء حلاك
ضحيت بالدنيا وقلت رخيصة وبذلت أياي وقلت فذاك

ولا يقتصر هذا الأزواج المتنافض بين طائفتين متناقضتين على أنطونيو ، وإنما يرد في
حديث كليوباترة قبل أن تفتخر . فنقول في بداية حديثها : -

اليوم أقصر باطلي وضلالي وخلت كأحلام الكرى آمالي
وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت للدنيا خار زوال (ص ١٢١)
وتقول في نهايته : -

يا ابنتي ودي هلمما زيناني العنينة
غسلاني طيباني بالأغوية الرخصة
ألساني حلة تمص أنطونيو صنية
من ثياب كنت فيها ألقاه صنية (ص ٢٤)

فهو جامع أيضاً لعاطفتين متناقضتين ليس من المحتمل أن توحداً في الحياة في الحديث
العادي . وقد كان من الممكن أن يحلل شوقي شخصيتها كعصرية وطنية لو أنه جعلها تتخذ
من جمالها وسيلة تقبّلها أنطونيو واكتافيو كما فتنت بوليوس قبصر من قبل ، على أن يدعها
تعمل بإيحاءة أكثر من تلك السلبية المبالغة التي تقفها أمام صراع أنطونيو واكتافيو .

فصول المسرحية

وتنقسم المسرحية عند شوقي إلى فصول أربعة : يرتفع الستار في الفصل الأول عن الشهيد
يشده العامة خارج قصر الملكة ، ويتغنون فيه بانتصار موهوم . وينتقل الحوار إلى غرفة
الملكة وبدور بين رجالها ، ويعلقون على هذا الشهيد تعليةً عدائياً يدكرون فيه هزيمة
الأسطول وخديعة الملكة لضعفها ، ويعلقون على هذا ويعرضون بملابقتها الآثمة مع أنطونيو .
وتحضر الملكة فتص على القوم فرارها من أكتيوم ، وتبسط سياستها أمامهم ثم تدخل
لتصلي ، على أن أهل المكتبة مازالوا في موقفهم العدائي منها . ويختم المنظر بالشيد دني .

حقاً قدم لنا الفصل الأول الخصائص الرئيسية . ولخص لنا الموقف، إلا أن الأزمة لم تتضح بواورها واتجاهاتها تماماً . ولم يخل الفصل من استطراد غنائي يلخص بوسائل القصة ما يجب أن يمثل تمثيلاً مسرحياً ، كما يقص حابي ما رآه بالأمس (ص ٢) . وتبسط كليبوارة سياستها وما فعلته في أكتيوم بهذه الطريقة . وهذا اتجاه سيخترم منهج شوقي كله .

ولذلك لزم وجود منظر آخر يتمم المنظر الأول نرى فيه أنطونيو ونفس العالقة الفعلية بين البطلين والاتجاه الواقعي للمسرحية . ويمهد لظهور أنطونيو وكليبوارة معاً ظهور حابي وهيلانة الذين تفاجأهما كليبوارة وأنوبيس، وتكشف الملكة عن حبهما، وتسال أنوبيس أن يباركه، ثم يدور الحديث حول المعركة الدائرة على أسوار الإسكندرية وانعدام أخبارها . فالمقدمة الموضوع الرئيسي لا تبين طبيعته تماماً . وإنما تظهر عليها مسحة التشكف . ويدخل جندي من جنود أنطونيو ليعلم انتصار سيده، ويقبضه سيده في موكة الظافر ، وهنا يحدث ما يناقض ما ذكرته كليبوارة في بداية المسرحية . إذ تستقبله كليبوارة استقبال العاققة، ويشكو إليها أنطونيو هواه وما أبلاه في الحرب، ويعمر خيانتها له، وفرارها من المعركة عبوراً قد نثر دمهتنا . ولكن هكذا أرادته شوقي شخصاً لا يستطيع مقاومة الحب أو يصبر عنه، ولاحزاً عجراً تماماً عن سلوكه والبعده عنه وتبريره بشئ الوصائل ، وقد يبدو هذا غريباً بما يصف به أنطونيو نفسه ، ويصفه به أتباعه ، كرحل حرب ، وبذل قتال ، ويبدو غريباً أيضاً أن تمرض كليبوارة بروما والرومان طول المنظر، وهم ضيفانها، وتعتمد عليهم في محاربة اكتافيو، وتعلم أنه من مصلحتها كمهم إلى جانبها في هذه الآونة . ولكن أراد شوقي أن يستعجل الأزمة بأي شكل فيجعلهم يعبرون عن عداثهم لها، ويجعلهم يضمرون لها الشر . وهذا ينتهي المنظر الثاني .

ويغلب على الظن أن منظر مطارحة الهوى بين حابي وهيلانة، وبين كليبوارة وأنطونيو، قد أغرى شوقي فاسترحل فيه استرسالاً أوسع التطور الدقيق للموضوع ، إرضاء للجمهور الذي تحتذبه هذه المناظر العاطفية . على أن هذا الإغراء قد أضرب بالقيحة الفنية للفصل . وفي الفصل الثاني رفع الستار عن منظر الوليعة ، وتكثر مناظر الذناء والوهس ، وبأقي

المرءات يقرأ الأكف ، على أننا نستطيع أن ندس اتساع الأزمة التي ظهرت بوادرها في الفصل الأول وتفاقمها ، إذ يقرر الرومان الانصراف عن قائدهم الضعيف الخاضع لأهوائه ويلهبو العاشقين لهواً قد يظهر غريباً في كليوباترة كما أرادها شوقي ، ويستمتعان بالطعام والشراب والفناء ومشاهد الرقص . ويقرأ المرءات لها الأكف دون أن يعبأ بالغد القريب . وقد ورد في هذا الفصل نصيدان أحدهما عن الحمر ينشده الشاعر ، والآخر هو نشيد الحب والحياة ، وقد نسبه شوقي إلى كليوباترة ، فجعل منها شاعرة ، حتى يجد المشيد لنفسه مكاناً في الفصل مع ما فيه من استرسال غنائي خارج عن التطور الدقيق للحوادث . بل ويزيد في اظهار كليوباترة بمظهر العاقبة . ويخرج أولمبوس ويعلم القواد عن بوادر التمرد : وهكذا ينتهي الفصل بحيث يطفى المنظر بما فيه من غناء ورقص ، على الحركة والتطور المسرحي . ولعل شوقي قد دفع إلى ذلك مساقاً يميل الجمهور كما ندسها في المسرح الغنائي .

وينفاجاً الجمهور في الفصل الثالث بهزيمة أنطونيو دون أن ندس تطور الحوادث بين الفصل الثاني والثالث . ولعل شوقي قد لمس ذلك وحاول أن يخفف من وطأته ليجعل المنظر يتردد بين داخل المعبد وخارجه حتى لا يقتصر المنظر على شخصيتين تتحدثان لمدة طويلة ، بينما امتلأ الفصل السابق بالمخاضات . فيرى الجمهور أنطونيو وتابله أورويس ، وأنطونيو يشكو نكد طالعه ، وأقول نجمه ، وخجله من فراده ، وأورويس يعزبه ويحاول تخفيف وقع الكارثة . ثم يناجي روما وكليوباترة في حوار طويل (ص ٧١) وهو أقرب إلى القصيدة التي تلقى منه إلى حوار يمثل ، وقد استعان عليه الممثل أول مرة بالفناء . وهو علاج خارجي لا يخفف من عيبه المسرحي . ويرتد المنظر إلى داخل المعبد حيث يناجي أنوبيس أعاليه في حديث عن العلم والسموم . وهو متشائم من بي البشر . ويدخل حابي معلنًا هزيمة أنطونيو ، وهنا يبرز شوقي الذي دافع عن كليوباترة كملكة فعالة (هي السيف والآخرون العصى) ويتهم حابي كواحد من (فرسان المقال) رغم وطنيته وثورته على ملكته ، ورغم عدم وجود ما يؤيد محاولة كليوباترة الدفاع عن مصر في المسرحية ، ورغم اخلاص حابي لوطنه ومحاولته جمع حزب معري من زملائه . ويعطي أنوبيس لحابي ترياقاً لاسم ، بطريق الصدفة ، إذ ربما احتاج إليه . ثم تدخل الملكة لتتحدث عن هزيمة أنطونيو ، وتساءل أنوبيس الهداية

والنصح فيلج عليها أنوبيس بالانتحار صوتاً لتاج مصر، ويعددها بإرسال الأنفى إليها ساعة الخطر مع حابى . ويرتد المنظر إلى خارج المسرح حيث يعثر الجنود على أنطونيو المبرمج فينتقل إلى داخل المعبد، ويكتشف أن كليوباترة ما زالت حية ، ويهتف بين ذراعيها . ويحضر أكتافيوس ويراها لأول مرة ، ويتأكد من موت أنطونيو ثم يخرج .

ويظهر التفكك وضعف الحبكة المسرحية في هذا المنظر اتردده بين داخل المعبد وخارجه ، سيما إذا تصورناه على خشبة المسرح ، ويلوح بعض التقدم في تحريك الحوادث وجمع الخصائص بصورة لم تظهر في الفصلين الأولين من المسرحية كما يقل هنا الاسترسال الغنائى .

وفي الفصل الرابع تناحى كليوباترة أنطونيو الراحل ، وتقص لوصيفتيها خبر فشل سياستها التي لم يلبسها الجمهور لمساً قوياً في طور التنفيذ على المسرح . ونحكي لها عن مراوغة أكتافيولها ، ويدخل حابى ومعه السلة وتشد حلقة الفصل بالتدريج ، ويستجمع هوى قدرته على النظم ويستعين بما على المسرح من أدوات خارجية تبت في الجو روح المأساة لظهور الأزهار الذابلة وصلة الأنفى والنساء الباقيات ، ويغنى إياس لشيد الموت وتودع كليوباترة آلهة وطنها في حديث طويل (ص ١٢٠) ثم تنتحر وتنتحر معها وصيفتها ، على أن حابى وأنوبيس يدخلان في هذه اللحظة وينقذان هيلانة ، وينصرف حابى وهيلانة إلى طبيعه ، ويرثى أنوبيس كليوباترة ، ويدخل أكتافيوس وأولمبوس ، وتلدغ الحية أولمبوس ، ثم يرثى أكتافيوس كليوباترة ويخرج وتسدل الستار على أسف أنوبيس والدماه لروما بالثر .

وعيوب هذا الفصل هي عيوب الفصل الثانى من استرسال غنائى قوي يستعان على تعميته بالغناء والاستعانة بأدوات خارجة عن تطور الحوادث وتحليل المواقف تحليلاً دقيقاً عميقاً ، لا تحليلاً سطحياً . على أن قدرة الشاعر تبلغ أقصى درجاتها فيه ويرتفع الصعر إلى أوجه وتبلغ فيه قوة التأثير ممتها بما حصل عليه هوى قداماً من خبرة سابقة في الرثاء . وما خبر في الحياة من حكمة وفلسفة تبلورت في نهاية الحياة .

الشخصيات

حلل شوقي شخصياته تحليلًا ذاتيًا أكثر منه تحليلًا موضوعيًا، وتغلطت نسبة ذاتيته في شخصياته تبعًا لقرب هذه الشخصية من عواطفه، وبذلك أتت الشخصيات مركبة من بعض نواحيها وبعض نواحي راجع شوقي وفلسفته وآرائه السياسية والخلقية، بنسب متفاوتة.

فقد سكب شوقي الكثير من عواطفه في كليوباترة كملكة تمثل عرش مصر الذي اتصل به شوقي وحاول الدفاع عما يشينه، مادحًا لمحاسنها مبررًا لمساوئها. فهي كلوك مصر الذين يحبهم شوقي وإن انحدروا من أصل أجنبي إلا أنهم تمصروا واتخذوا مصر وطنًا ثانيًا. وقد حاول شوقي حمده أن يهب كليوباترة كل فرصة للدفاع عن نفسها، والتعبير عن محاسنها، والإشادة بفضلها، على لسان من حولها، سواء زائناً منه أو حقيقة، ماراً مروراً طفيفاً على أخطائها. ولعل هذا هو مصدر اضطراب الشخصية وتحليلها على طريقته التركيبية التي تضيف صفة إلى أخرى، لا الطريقة التحليلية التي تخلص الصفة الرئيسية، وتحلل الصفات الأخرى من حيث اتصالها وتأثيرها بهذه الصفة الرئيسية. وكليوباترة ملكة مصرية. فهي تقول:

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجلال (ص ٢٥٥)
وتقول أيضاً:

موقف يعجب العلاء كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر (ص ١٥٩)
وهي ذات جمال يقول عنها زينون حين ألقاها أنه

يطأ طيء رأماً لجد النبوغ ويخفض رأماً لجد الجلال (ص ١٤)
ويقول أنطونيوس لما حين يلقاها

ردي على هامتي النار الذي سلبت فقبلة منك نعلوها هي النار (ص ٣٤)
ويذكرها حين ينتحر بقوله:

لما لقيت بك في الجلال وعزّه قهرت قواي الطافرات فوالك (ص ٧١)

ويذكرها وهو محتضر بقوله :

- كليسوبارة زوديني قبلة من ثيابك المذاب الشبات (ص ٩٥)
وتقول عنها هيلانه : لم يحو فمسين الفمك (ص ٥)
ويقول عنها أنوبيس : شمع المداين نور القرى (ص ٢٨)
ويقول حبرا عن كفها : هذه كف إله جاء في زي النساء (ص ٥٢)
وتقول هي عن نفسها : وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا (ص ١٠٢)
وتقول عن عقاقها :

يموتون بي عشقا ويشقون بالهوى فكلم من حياة في يدي ومما (ص ١١٥)
فالجمل صفة لازمة لما أريد شوق أن يبرزها بقوة ، ويضاف إلى هذه الصفة صفة أخرى
ليبان فيقول عنها حابي : —

- لسياس إنك قد صمعت حديثها كالسحر في الآذان حين يدار (ص ١٢)
ونسب إليها المؤلف القدرة على قرض الشعر فيقول لها أطلوني
وقولي الشعر علوتا كما كنت تقولينا (ص ٤٠)
ويقول إباس .

غني شعر ملاكي غني شعر الإله (ص ٥٠)
وهي مغرمة بالقراءة فيقول عنها زينون :

- تنسى ملكها بقاء السكك أو تنسى هواها (ص ٦)
وقد أراد لها المؤلف أن تكون أمّا تحس عواطف الامومة بقوة فتقول عن أولادها .
وقد أعتهم عيش الدليل لأجلهم فلا المجد يرضي ولا النبيل يسمع
هذا جانب المادحين ، وقد اختصت بدمها جماعة ألقوا على عرشها التهم جزافاً وهم الرومان
وحابي . فيقول حابي عن أهل الاسكندرية أنهم :

- هتفوا لمن شرب الصلا في تاجهم وأصار عرشهم فرائس غرام (ص ٢)
وقال أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدمار والبلاء (ص ١٠)
ويقول عنها قائد روماني : قد اجترأت على روما البغي (ص ٤٢)

ويقول عنها أنطونيوس لاولموس .

صرّح ابن قل غدوت قل جددت بقمير الثالث دولة الهوى (ص ٦٠)
وقد خلعت هي هذه التهم في قولها :
يقولون أني أفنت العمر في الهوى سيمية المذات والشهوات (١١٥)
وتدافع عن هذه التهم بقولها :

ولكن عشقت العبقرية خفلة وفي الغافلات البله من سنواتي (ص ١١٥)
وعاد حالي الذي أتهمها يقول أنها « أشرف الناس إحساناً ووجدانا »
ولم يبق إلا الرومان ، ومن الطبيعي أن يتهموها في عرضها .
ولكل بوابات أرواب أخرى تتلخص في حمها للحياة فهي تحب الهوى ونعشق وتنفى
وتضيف إلى ذلك كبرياء الملكة ووقارها . فهي تقول لأنطونيوس :

أمرض معي في لذة اليوم ودع همّ الغد (ص ٣٩)
لا نبالي إذا صفت بعدها ما يكدر
وتلهو حتى تصبح « سكرى نعر في خليج عذارها » (ص ٥٨)
وهي تحب أنطونيوس وتذكره في موطنها فتقول له دوت :

سري إلى أنطونيوس وضررتي ورواء حلماني وزينة حالي (ص ١٢٢)
وتقول لوبيفتبها : ألبساني حلة تعجب أنطونيوس صنية (ص ١٢٤)
على أنها رغم ذلك متدينة تهتف قائلة لأنطونيوس :

صل من أجلي ولا تنس صغاري في صلاتك (ص ١٥)
كما تقول : إن الصلاة على شدة الزمان معننة (ص ٩١)
وهي ملكة ذات كبرياء . تقول وتفضّر قائلة :

فإن تك بي خشية في النساء في حرارة الملكات الكبير (ص ٨٤)
وقد علم البرية أن تاجي نعمة الشمس والأسر العوالي (ص ١٢٣)
وتقول للمراف خاتم الأيام أولى باهتمام العظماء (ف ٥٢)
وتقول وهي تودع الدنيا :

وقد اغتني عيش الدليل لأجلهم فلا الحمد يرضى لي ولا النبل يسمع (ص ١٢٠)
وهي رغم ذلك رحيمة القلب تقول لوصيفتها :

أنت لي خادم ولكن كأنا في المدات أهل قربي وصهر (ص ١٧)
وتتقن أصاليب الصياغة فتقول لأروس :

الحرب فتك أروس والسياسة في (ص ٣٧)
ويلغض أنوبيس شخصيتها في قوله :

بذتي رجوتك للضحية والفدى فوجدت عندك فوق ما أنا راخي

إن أصبعي جسداً فنفسك حرة وعلاك صالحة وعرضك ناجي

سيقول بمدك كل جيل منصف ذهبت ولكن في سبيل التساج

حقاً إن كليوباترا متعددة الجواب . على أنه يحق لنا أن نتساءل ما هي كليوباترا .
وهل نسمع بها - كائناتاً حياً ؟ إنا لا نسمع بوجود شخصيتها ، ولا بالعاطفة الرئيسية التي
تقودها . وما المرة بتعدد الصفات والنواحي ، وإما العبرة بتناقضها في ذات واحدة حول
صفة تهب الشخصية كياناً . وقد أصابها شوق بمحاولته الدفاع عنها حين وصفها بالصفات
الجيدة الطيبة ، وبتر الصفات الخبيثة . والإنسان الطبيعي مزيج من هذا وذاك .

تأتي بعد ذلك شخصية ألتونو . وقد صورته شوق بطلاً أعجزه الحب وصلبه الرجولة
والشهامة ، وقد بالغ في تصوير ذلك إرضاء لشعور الجمهور لا إرضاء لنفسه وفنه ، وبذكر
حياته الأولى قبل أن يتصل بكليوباترا بقوله :

فهمة قلبي في شراب وصورة وهمة نفسي في غلام ومفخر (ص ٧٤)
ويقارن بينها وبين حياته الثانية بقوله عن كليوباترا :

أخرجت أمري واختياري من يدي وتركنتي نفساً بغير ملاك (ص ٧٢)

ولا ننكاد ندس فيه صفات الجندي التي تحكي عنه ، وقد وصفه بها كثيرون ، وتقول عنه

كليوباترا أنه حيش « بمفرده في الروع جرار » (ص ٣٦) ويسميه حبراً إلى الحرب (ص ٤٨)
ويسميه أوريوس « إله الوغى » (ص ٦٧) ويقول له :

وقد كان سيفك غول السيوف وكات قتاتك غول القنا

وكدت إذا الموت أففى إليك تحذيتك فأنش القهقري (ص ٦٧)

ويقول عنه جندي روماني أنه « هيكلاً عزَّ في الرجال ضرباً »

قد عرفناه خير من هزُّ ربحاً أو نضاً صارماً ولاقي الحروب (ص ٩٢)
ونسميه كليوباترا : محوّر الأرض وميزان الشعوب (ص ٩٥)

ويقول عنه أوكتافيو : « صيفاً لرومة باتراً » (ص ١٣٥)

وتقول كليوباترا : أنه غفور طيب القلب « وكم حقدت ثم أصبحت كأن لم تحقد » (ص ٣٩)
وتقول عن بشاشته :

ليس العبوس سنة لوجهك الطلق الندي (ص ٣٩)
ولكن لا ترى أنطونيوس يعمل حتى نحس بهذه الصفات في كيانه ، ونحس بوجوده
حيّاً ، وهي عيوب يشترك فيها مع كليوباترا .

ويظهر حابي بعد ذلك مثلاً للشباب الوطني الممتلئ بالحماس ، القليل العمل ، كما يريد
المؤلف أن يصوره ، وقد شاء أن يجعل منه أداة تدافع عن كليوباترا بعد أن أنتمها .
وبصوّر أنوبيس بصورة الوطني المتشائم . وتظهر وطنيته حين تطالب منه كليوباترا أن يعلي
من أجل ولدها فيقول :

أزيس كيف أصلي على ابن يوليوس قيصر
أبوه حالٍ ولكن فرعون أعلا وأكبر (ص ١٥)
أما بقية الشخصيات من الوصيفات وأولمبوس فهي شخصيات ثانوية ، تظهر وتختفي
أثناء المسرحية وتساعد الشخصيات الرئيسية على التعبير .

ولعله يجدر بالإشارة أن نذكر أن الشخصيات الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطال شوقي ،
وقد زادت انسجامها ، إذ لم يقف في طريق تعبيرها الحر عن نفسها نزعة أخلاقية أو وطنية ، أو تدخل
من جانب المؤلف ، وعنها صدرت العناصر الفكّية والحركة والحياة والانسانية كما في أوردوس
وهيلانة وأنوبيس . ولم يتكلف الماعز إكسابها صور العظمة والنبل الممتلئ ، ويقابل زينون
الشيخ المحنك المجرّب الماكر حابي الشاب الصريح النظري المتحمس ، كما يقابله أيضاً أنوبيس
المتشائم العملي ، وتقابل كليوباترا العاشقة هيلانة العاشقة أيضاً . وأولها يحف بحبها الأثم ، ولا
يحف حب الثانية إثم ، وحبذا لو اتجه فن شوقي إلى إبراز مثل هذه المزايا ، وكعباً
مسرّحته العمق في التخصيص وسمّة المدلول .

الحوار

وقد سببت معظم هذه الأخطاء عن نوع الحوار الذي ارتصاه شوقي لفنه . وعبوب حوار المسرحية هي عبوب الكاتب المبادئ الذي مازال يتلص بالطريق ولم يكتشف بعد الوسائل المسرحية النوعية التي يؤثر بها الكاتب المسرحي من عرض للأزمة وتطورها وتفاقمها وحلها أو تشخيص وفلسفة ، وإنما يقارب حوار هذه المسرحية نزعة القصيدة والآنانيات المفتعلة إلى حد كبير ، وقلة المرونة في تبادل الحوار ، فتكاد تنوال القصائد وتلقى بشكل خطابي . ولئن أطربنا منها موصى الشعر وجودة الوصف والغزل والثناء والشكاة والعتب ، ولكن ما هي قيمتها المسرحية التمثيلية الفنية ؟ — لعله من الخير أن نقارن من فصول مشتركة من مسرحية « مصرع كليوباترا » « لشوي » « وأدولوني وكليوباترا » شكسبير نرى ما كسب شوقي وما حسر بمذهبه الغنائي ، وما كسب شكسبير وما حسر بمذهبه المسرحي التمثيلي

بين مسرحية شوقي ومسرحية شكسبير

ألف شوقي مسرحيته في عصر خاص ، وتأثر بأحداث خاصة اجتماعه ومسرحية ، وألف شكسبير مسرحيته في عصر خاص . وتأثر بأحوال اجتماعية ومسرحية خاصة . على أن للمسرحية قيمة فنية عامة من حيث تحقيقها لمطالب الفن المسرحي الرفيع ، ومن حيث قيمتها الإلهامية العامة . ولا بد من المقارنة من الناحية من العوامل البيئية الخاصة بحد الأماكن ، وبنائها على أسس المسرحية ، أي كسرحية تمثل أمام الجمهور وعن طريق ممثلين وعن عرض الموضوع المسرحي وتحليل الشخصيات وما بلغ ذلك من محق ، وعن ارتباط الحوار بالشخصية والموقف وقيمه الأدبية والمسرحية ، وعن القيمة العامة للمسرحية في تاريخ الأدب المسرحي عامة . ومذهب شوقي كما سبق القول مذهب غنائي يسترسل في نظم الشعر الغنائي وبحول التأثر في الجمهور والارتفاع به عن طريق الشعر أكثر منه عن طريق التشخيص والدرس المسرحي للموضوع . ومذهب شكسبير مذهب انفعالي المبادئ الخفا عن طريق عرض الموضوع عرضاً مسرحياً كأزمة تنفوز وتوتر وتمل ، بحيث يحدث هذا التنفوز

من داخل الشخصيات ، وينسجم معها فتؤثر حوادث الموضوع في سلوك الشخصيات وتؤثر الشخصيات في تحريك حوادث الموضوع كوجهين لعملة واحدة . ويعبر الحوار تعبيراً طبيعياً عما يقتضيه الموقف معبراً عن أهواء هدم الشخصيات العميقة وعواطفها كما تخرج الحرارة عن النار، والرائحة من الزهور . وقد دفع مذهب شوقي صاحبه إلى الخلط بين وسائل القصة وهي السرد والتفصيل والاسترسال ، بينما ساعد مذهب شكسبير صاحبه على أن يتدع ويحل في حدود ما اقتضاه المسرح . وقد وقفت في سبيل شوقي حياته الغنائية وتكوينه لأساليب خاصة لم يستطع أن يتخلص منها وهو في أواخر حياته ، ولم يستطع أن يكون دراسة عميقة جديدة لأسسه ، بينما ساعد شكسبير على انقاف فنه المسرحي حياته المتصلة بالمسرح من تمثيل وإخراج منذ بداية حياته . ولم يكن الشعر الغنائي عنده إلا مخرجاً ثانوياً لعواطفه الحياضة ، بل إن قصصه الطويلة الغنائية الأولى تعتبر مقدمة لميوله المسرحية قبل أن تهقل أو تهذب . وقد عبر فيها عما يحيش في أعماق قلب الانسان . يضاف الى ذلك عبقرية مادرة في تفهم أعماق القلب البشري وقدرة فذة على تصويرها في لوحة متسعة الشخصيات ، متسعة الأفق في الفلسفة والملدول .

وبداية المسرحية في العادة شاقة عميقة في تأليفها . وقد بدأها شوقي في مسرحيته بداية غنائية ولم تعرض عرضاً مسرحياً خالصاً . فيتردد الحوار الآتي بعد نغيد العامة بين حابي وديون :

حابي :	اصمع الشعب ديون	كيف يوحون إليه
	ملاً الجو هتافاً	بحياتي قاتليه
	أثر البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
	يا له من بقاء	عقله في أذنيه
ديون :	حابي سمعت كما سمعت وراعي	أن الرمية تحتفي بالراي
	هتفوا لمن شرب الطلا في تاجهم	وأصار عرهمو فراش غرام
	ومشى على تاريخهم مستهزأ	ولو استطاع مشى على الأحرام
حابي :	أتذكر يا ديون إذ العالقنا	إلى الميناء بلقمص الهواء

وكان البحر كالبيت المسجى وكان الليل الميت الرداء
ديون : نعم وهناك آسنا سحاباً وراء الليل جللت السماء
فقلت انظر ديون ترى الجواري يطأن الماء ممسكاً والقضاء
وأقبلت البوارج بعد عطلٍ سوائب لا دليل ولا حذاء
رجمن رجوع قرصان أصابوا من الغزو الهزيمة والبلاء
فلم نسمع لملاح هتافاً يبشر بالقدوم ولا فداء
حاي : فإذا قلت :

ديون : (قلت) ديون إني أرى الأسطول بالويلات جاء
دخول الظافرين يكون صباحاً ولا ترجى مواكهم مساء
فلما أصبح الصبح انتبهنا نرى الأسطول أزين ما تراهي
تبرجت البوارج بعد عطل وهزت في ذوائبها الآواء
وردد في المدينة أن روما عفا أسطولها ومضى هباء
فضج الناس بالبشرى وكذوا حناجرهم هتافاً أو دعاء
هداك الله من شعب بريء يصرفه المضلل كيف شاء (٢)

هذا هو طيب النسيج حقاً ، وبخاصة تلخيصاً جيداً ما حدث وما مضى . ولكن هل
حلل شخصية كل من المتكلمين تحليلاً يجعلنا نحسهما كأنهم حينئذٍ لشكلٍ شخصيته ؟ وهل
مثل الحادثة أمام الجمهور تمثيلاً مسرحياً ؟ أغلب الظن أن شوقي قد اكتفى بالحوار عن
الحركة في معظم المواضع ، وجعله يصور الحوادث ويصف الشخصيات . فلنحاول إذن أن
نوضح ذلك بتمثيل الحادثة تمثيلاً مباشراً ، وعرضها عرضاً مسرحياً تبرز فيه سمات
الشخصيات وتحيا على المسرح وتبرز أعماق المرافف وتحمل خوافيها . هذه بداية مسرحية
شكسبير : —

فيلبو : كلاً . فقد اجتاز هنر قائدا الحدود . أنظر إلى هاتين العينين الجليتين وقد
لمعتا كالصقري فوق خضم القتال وحشد الجنود ، وهما تتوردان إلى هذا
الجبين الأسمر ،

وهكذا أصبح قلب القائد الذي حمل لوحات الصدر من درعه في الميدان كبراً تبرد به هذه النورية ههوتها . أنظر هاهما مقلان (يدخلان) .

كليوباترا : إذا كان ما زعم حبساً فأشرح لي مداه .
أنتوني : ما أفقر حبساً يحصى ويمد .

كليوباترا : سأقيم حداً أرى به مبلغ هواك .

أنتوني : إذن فاكشفي عن سماء أخرى ، وأرض غير هذه الأرض (يدخل رسول قيصر)
كليوباترا : إستمع إليـه فلربما أتى لغضبة من فلان . ومن يدري — ربما حمل إليك أمر قيصر ونهيه لتفعل هذا وذاك ، وتفتح قطراً وتترك أقطاراً ، وإلاّ أهملتك .

أنتوني : كيف يا محبوبتي ؟

كليوباترا : إستمع إليه يا أنطوني . فرما كانت أخباراً من قيصر أو من فلان أو منهما معاً . ادع الرسل . أنتسحي ؟ لعمرى في حمرة وجهك إكرام قيصر ، أم تراها من لوم فلان القاسية ؟

أنتوني : اثذب روما في مياه التير . وليطو صرح الامبراطورية العريض . الملك من طين ، ومن الطين يغتذي الناس والبهائم . ولأنبل ما في الحياة أن تتعاقب ، ولتر الدنيا كيف تقف وحدنا دون نظير .

كليوباترا : يا لكذبة الرائعة . ولم تزوج فلان ولم يحبها ؟ أتخالي بلهاء ؟

أنتوني : ولكن حين تدفع كليوباترا ، وحب الهوى ، وصاحتها الناعمة ... ولكن لم تكدر صفو الزمن بأحاديث العتاب أو تفقد لحظة من الحياة دين أدوة ؟
كليوباترا : إسمع الرسل أولاً .

أنتوني : أيتها الملكة المعاندة التي يزيناها كل فعل : حين تلوم وحين تضحك ، فبظهر كل ما فيها جيلاً . لن أسمع الرسل . وسنجد الليلة في أحياء المدينة نرى أعماط الخلق فلقد رغبت في ذلك (يخرجان) .

ديميتريوس : أو يستخف أنطونيو بقيصر إلى هذا الحد ؟

فيليبوس : أحياناً يا سبدي ، حين لا يكون أنتوني . ويقصر عن السموّ الى مرتبة هذا الامم النبيل .

ديتريوس : لهد ما آخف . فإنه يحقق كلام العامة وكذبهم في روما ، وما أمل في الغد
حيراً من هذا صاحبك السعادة . (ظ — م) (ص ٢)

تصوراً بمد ذلك بدايتي المسرحيتين على المسرح . في مسرحية شوقي تتبادل الحديث
شخصيتان وتشدان الشعر لتلخيص الموقف . وفي مسرحية شكسبير يتنوع الحوار بين
الشخصيات فتحدث شخصيتان حديثاً يبرز شخصيتهما كهنديين لا يعجبهما أتونى العاشق
وإنما ينظران فيه الى أتونى الهندى ، ولا يفهمان لجه معنى . ثم يتقضي هذا الحوار
القصير ليدخل أتونى وكليوباترا ويعتلا تمثلاً مباشراً هذا الحب ، فتلس كما يلس الجمهور ،
عمقه وسعته وعموه ، بضحي في صلبه بالملك ويرتفع في عالم لا يرتفع إليه الآخرون ،
وتتكشف فيه أعماق قلب أتونى وأعماق قلب المرأة في كليوباترا بتنوعه وتعمقه في نفسها
الاعوب . حتى إذا ما علمنا ماحمة جهما اكتمل المنظر دورته فيخرجان وتعود الشخصيتان
الأوليتان في حوار بما يتفق وشخصياتهما . ثم حدثني ، ألم تلخص هذه الأسطر القليلة
الآزمة وبرادرها وتدفع الحركة وتمهد للمنظر الثانى وتحوى من عناصر التنوع وعمق التحليل
وسعة اللوحة من تصوير لحب في مجال عدائى ، ثم انظر إلى بداية شوقي التي تصوره في مجال
عدائى فترى فيما اتجه إليه شوقي من محاولة التأثير بالشعر وكيف حال دون أن يتقن ما أتقنه
شكسبير ؟ إن الشخصيات عند شكسبير حية تنبض بالحياة أمامنا ، ولشعر بنواحي قوتها
وصعفها أحياء مثلنا ، ولا تجد هذه الحياة في شخصيات شوقي الجامدة الخشبية . وقارن
بين المناظر المشتركة في المسرحيتين هي ليست بالقليلة ترى هذه الصفات تتكرر وتترق
في ثناياها . فقارن مثلاً بين أطلونيوس يرجع منتصباً إلى كليوباترا في المسرحيتين ليتضح
فرق المذهبين . ونقتطف من هذا المنظر الحوار الآتى : —

أطلونيوس : لقد طاردناهم . هلم بأحدكم ليحبر الملكة بقدومنا . وفي الغد قبل أن نطلع
الشمس لسكب الدم الذي نجا اليوم منا . شكرآ لكم فقد حاربتم كما لو كان
كل منكم أتونى وحاربتم كما لو كان كل منكم إله . هيا إلى المدينة وتحدثوا
إلى أصحابكم وأزواجكم بما فعلتم . وسوف مسحون بدموع الفرح حراحكم
(تدخل كليوباترا)

يا أنهار العالم ، طوقى بساعدك عنتى . واقمزي بجمعك إلى قلبي . وامتنلي
صهوة أنفاسي .

كليوباترا : يا سيد السادة . أيها العاصب اللانهاؤ . أنا أناني بامتة من شبابك العالم الازدحام .
أتسوى : يا بلبي . لقد طاردناهم إلى مهادم . أي فتاني . لنن امزج المشيب ببعض
من أدكن الشباب فلنا عقول تغذي أعصابنا وتكيل للشباب صاعاً بصاع .
انظري إلى هذا الرجل واحلي إلى شفتيه يدك الحبيبة . قبلها أيها الجندي
فقد حاربت كاله ينتقم من البشر .

فها هو أنطونيوس الجندي لا يكفح إلا من أجل حبه الذي صار نواة روحه ، وفاة
أعماله فانتصاره الحربى انتصار لحبه ، ونشوة ظفوره لنشوة حبه ولا يفقد شخصيته الرئيسية
في موقف من المواقف مهما تعددت خيوطه وتشابكت أطرافه .

ولنقارن بينه وبين مقتطفات وردت في مسرحية شوقي تقابل هذا المنظر ، يقبل أنطونيوس
منتصراً إلى كليوباترا فتلقاه ويسألها أن تقبله فتقبله . فتقول له :

اليوم تعلم روما أن ضرتها	تقلد الغار من تهوى وتختار
اليوم تعلم روما أن فارسها	جيش بمفرده في الروع جراد
أنطونيوس ، سيدي هل نحن في حلم	أصالم أنت لا أمر ولا طار
أنطونيوس : أمر وهمت كليوباترا أنظفربي	كأس المنايا على الإبطال دوار
لو كنت شاهدتني والحرب جارفة	والصف تحتي بعد الصف ينهار
قدجن تحتي جوادي فهو عاصفة	وجن كفي بنصلي فهو إعصار
رأيت حلة صدق غير كاذبة	لا السيل يحملها يوماً ولا النار
لما صدمت جناحهم وقلبيهمو	عن الخيام ومن أوكارهم طاروا
وما وجدت لا كتافيو وقادته	ريحاً ولم أتبين أيه ساروا
ومالت الشمس أو كادت فراجعني	شوق إليك قديم الداء موار

حتى رحمت ولو أنى طردتهمو
لبات اكتاف عندي واتقى النار (ص ٣٦)

تظهر صعوبة هذا الحوار على المسرح إذا تصورناه ملقى من فم الممثل مما فيه من الحركة رغم ما فيه من جودة شعرية ومارب بالالفاظ . فهو حوار يدور بين شخصيتين اثنتين في المنظر كله ، ويطول دون أن يتنوع أو يكشف عن حقيقة جديدة في الموقف أو جانباً من جوانب الانسان العميقة . وهو يلخص تلخيصاً سطحياً ما يدور من حوادث النفوس وفوازعها .

ومناس في مسرحية شكسبير صوراً من التعقيد المسرحي النوعي الذي لا ينتبه إليه شوقي وبشير بها شكسبير في مسرحيته عوامل معنوية تحدث أصداء في المسرحية وتثير ومائل تهكم مسرحي عام ، وإحدى صور هذا التعقيد هي العرّاف . فقد اتخذ شكسبير أداة رمز إلى مغموض القدر ومحج الشوق الصوفي الخيالي أملم القرب العملي ، وتكررت ألقاؤه فوسعت الأفق المسرحي حتى اتصلت عناصرها بعناصر الكون ، وزادت من عمق مدلول الحوادث وسعتها الانسانية ، فيذكر العرّاف لأنطونيو أن خطه يتضاءل كلما اقترب من قيصر « فابتعد عنه » ، ويرد أنوبيس على العرّاف في بداية المسرحية « مصيري ومصير جماعةنا هو أن نضل حتى النوم » بينما يقول العرّاف لأنطونيو :

حياتي في يديه والناس يحبون فسرا

إن هئت عمرت نهاراً أو هئت عمرت دهرأ

ويقول لكليوباترا : ملكتي يومك في الأيام منشور اللواء

خطر المر عليه ومشي فيه الآباء

ثم يتسلوه بقاء لم يطاوله بقاء

فذلك شعر غنائي أكثر منه شعر مسرحي ، يتصل بالشخصية التي تتحدث عنه ، وقد يعجب القارئ . ولكن لا يصلح للمسرح الذي يرمي إلى تمثيل الحوادث تمثيلاً يخاطب عقل المتفرج وخياله وعواطفه كما يخاطب ميمه ، بل أكثر مما يخاطب ميمه

ولنقارن بعد ذلك بين منظرين جمع لهما المؤلفان عبقريتهما وقدرتهما على التصوير والتأثير حين تتوتر الازمة إلى أعلى نقطتها ، وتبرز شخصيات المأساة إلى أسمى مراتبها ، فيساع نورها قبل أن تنطفئ . ولنبدأ بالمقارنة بين نظري انتحار أنطونيو في المسرحيتين :

أنتوني : ضاعت آمالي وخانفتي هذه المصرية الدثينة ، واستسلم أسطوطها للعدو ، وهام رجالها يقتلون بقبعاتهم إلى أعلى كمن يلقي صديقاً غائباً . أيتها العاهرة ثلاثاً ، قد باعنتي إلى هذا المحدث الجديد . دعهم يهربون وسأتم أفعالي بعد أن أحطم السحر .

أيتها الشمس . لن أرى المشرق بعد اليوم ، وصالح مجدي الآن . أو ينتهي كل شيء هكذا ؟ فتدوب قلوب تبعت قدمي ، وحقت أمانيا في ، لقد خانوني . وأنت أيتها النفس الكاذبة والساحرة الخطيرة ، من أجل عينيك أترت الحرب ، يا من دعوتها ملكتي وصدرها تاجي ومهادي . لقد خدعتني (تدخل كليوباترا)

ابتعدي أيتها الساحرة أو تنالك يداي بالأذى ، أخرجني أو تنالين ما تستحقين أو أشوه نصر قيصر . دعيه ينالك ويعرضك على غواة روما الصاخبين . وليأخذك درة في تاج نصره ، ويعرضك كما تعرض الوحوش على الممامة ، وتحدث أكتافيا وجهك بأغلافها . (تخرج كليوباترا)

أما زلت تشهدي يا إيروس — قد زرى أحياناً محابة نحسبها وحشاً ، وبخاراً نحسبه أسداً ، أو نمرأ ، أو قلعة مشيدة ، أو جبلاً متشمباً ، أو صخرة هائلة ، فيفسخ الوم من أعيننا . أرايت هذه الطواهر ؟

إيروس : نعم يا مولاي .

أنتوني : أيتها التابع الطيب ، هكذا مولاك الآن . لكني لا أأس هذا الشخص في لقد خضت للحرب من جرائها . ولقد ظننت أن بيدي قلبها إذ كان قلبي بيدها لقد ضاعت مني واتصل مصيرها بقيصر . وصار مجدي نصراً للعدو . لا تبكي يا إيروس . فقد بقيت لنا أنفسنا لتقضي على أنفسنا (وحين يخبره ماريان بموت حبيبتها يقول) :

أماتت ؟ إنذ أنزع الدرع يا إيروس . لقد انقضى عبء النهار الطويل ، وعلمنا أن شنام . دعيني ، إنزع الدرع يا إيروس ، فإن يمنع درع آشيل التبريد

جواني، جاني انفضا وحملها هذا الهيكل الواهن ، إليك غني يا إيروس فلست
الآن جندياً ، تداعي أيتها الاعلاء المرضوخة . دعني يا إيروس ، سألحق بك
يا كليوباترا . كل زمن يمر عذاب . لقد خبا السراج . سأقضي وأنهي الأمور
وأفسد عمل قيصر . ولن يحطم العنف إلا العنف . إيروس . سأتي بملكوتي .
إيروس سنخطو يداً في يد ، ونذع الأشباح تنظر وتتبع . إيروس .

إيروس : ما يريد مولاي :

أنتوني : لقد صحتني العار منذ ماتت كليوباترا . وتحقر الآلهة دناءتي . قد قسمت
العالم بسيفي وصنعت بيدي ملكاً على ظهر البحر . والآن تعوزني شجاعة
امرأة وعقل سيد . لقد أفسدت يا إيروس حين يدلمم الخطب — وقد ادلمم
الآن — أن تقتلني . فافعل وقد حان الوقت هيا ودع الدم يجري في وجهك .

إيروس : أو أفعل ما لم تعمله السهام المعادية وأخطأت ولم تصب ؟

أنتوني : إيروس . أتحبس في نوافذ روما ؟ وترى مولاك مكبلاً بالحديد ، يحني هامته
ويحترق العار وجهه وأمامه قيصر الظافر ؟

إيروس : لن أُرَ هذا اليوم .

أنتوني : إلي إذن ، لن تشفيني إلا الجراح ، انزع سيفك الأمين .

إيروس : عفواً يا مولاي .

أنتوني : ألم تعدني بذلك حين أطلقت سراحك ؟ أم كان ولاؤك حدثاً طارئاً ؟ انزع
سيفك .

إيروس : إذن فأدر غني وجهك النبيل ، فقد كان قبلة العالم أجمع . ها قد نزع سيفي .
أنتوني : فافعل ما سلطته من أجله .

إيروس : وداعاً أيها السيد العظيم . سأطعن الآن .

أنتوني : الآن يا إيروس .

إيروس : ولم إذن ؟ هنا الموضع فأهرب من الجزع (ينتحر) .

أنتوني : لانت أنبل مني ثلاثاً . منك تعلمت ما أفعل . لقد صبتني في معرض النبيل .

سأجري الآن إلى الموت كروح يسعى إلى سرير العرس . وسميموت سيدك
يا إيروس تلميذك (ويطمن نفسه) ماذا ؟ لم أمت . (ينقل إلى كليوباترا) .
كليوباترا : أيتها الشمس إظهري واحرقى مدارك .
أنتوني : سلاماً ، لم يحطم قبصر أنتوني وإنما تغلب أنتوني على نفسه .

كليوباترا : هذا ما يجب أن يكون فلم يخضع أنتوني أحداً غيره ولكن واحزنه .
أنتوني : إنني أموت يا مصر ، وقد صوفت في موتي حتى أنال من آلاف القبل القبلة
الآخرة — لا تحزني أو تندبي نهايتي . عيشي على الماضي حين عشت سيد
العالم . ها أنا لا أموت جباناً .

كليوباترا : يا أنبل الناس كيف تموت ؟ ألا تمناً بي ؟ هل أبق هنا في هذا العالم الجامد
الذي لا يفوق في غيبتك حظيرة ؟ لقد ذاب تاج الأرض وإكليل الحرب وحماد
الجند وتساوى الفتية والعتبات بالرجال . لقد زالت الفوارق ولم يبق تحت
القمر الراحل ما تحياه . وهل أنا إلا امرأة تقودها عاطفتها كمن تبسيع اللبن
وتؤدي أحقر الشئون ؟ لقد قذفت الآلهة بصولجاني ، كان مالنا كما لهم حتى
صلبنا من جوهرتنا . والآن كل شيء عدم والصبر بلاهة ، أمن الانتم أن أُلج
باب الموت الخفي ؟ كيف يا نسائي ؟ الشجاعة لقد خبا السراج وانطفأ . الصبر
يا قوم ، سندفنه ونعمل ما هو جريء نبيل ، سندفنه في موكب روماني ،
هيا فقد مرد ذلك الهيكل الذي حوى تلك النفس الكبيرة ، لم يبق لنا يا نسائي
من صديق إلا العزم والموت .

نرى في هذا المنظر البطل في بؤرة الاهتمام تحلل عواطف وتسير إلى نهايتها المحتمة نحو
المأساة سيراً نفسياً متماسكاً . وتحبك الحركة المسرحية وترتب المفاجأة ويتبادل الحوار
فيطول ويقصر تبعاً لحاجة الموقف ، ويجري عواطف الشخصية فتتطور عناصر المنظر وتتطور
نحو النهاية ، ولنتنقل بعد هذا إلى نظير هذا المنظر في مسرحية هوقي . ها هو أنطونيوس
مهزوم يخاطب تابعه بقوله :

أوروس إنني جهدت مغياً ومسني الضر والكلال

فل بنا نستريح قليلاً من قبل أن يدم الرجال (يجلس منهوكاً)
 اوروس ماذا دهاني حتى نسيت مكانى
 كان الملوك عبيدي فصرت عبيد الحسان
 ولست أول حمر استعبدته الفواني
 ولم أر كالحرب استراح قتيلاًها وأفضى إلى القيد الأسير المقيد
 ولكن عني الحرب والمصطفى بها إذا انقضت الحرب الطريد المشرّد
 ولولا اختلاف الحرب بالناس لم يهن عزيز ولم ينزل على القيد سيد
 فيرد عليه أوروس قائلاً :

وقارك قيصر لا تحزعني وحلّ المقادير تحمر المدي
 فما أنت أول نحم أضاء ولا أنت أول نحم خبأ
 أما لك أنطونيوس أسوة بيوليوس قيصر أين انتهى
 رأيك والحرب تلبو السكاة فاشهد كنت إله الوغى
 وقد كان سيفك غول السيوف وكانت قناتك غول القنا
 ويخبره أوروس بموت كليوباترا فيقول :

يا لاسماء انتحرت أين أين ولم ؟ وكيف كان ذلك ؟ ومنى
 اولمبوس : مررت بالقصر ضحى اليوم فلم أجد له نظماً ولا حسناً يرى
 بدا لعيني خلاء موحشاً غير عويل هنا وهنا
 انطونيوس انتحرت يا للخبر وبألقسوة التقدر
 إن الأمور انتقلت من خطر الى خطر
 ما غدرت وإنما أما الذي بها غدر (ف ٣)

ويناجي كليوباترا بعد ذلك في قصيدة تبلغ واحداً وثلاثين بيتاً كإيناجي روما ويمرض
 لماضيه . ويحدث بينه وبين أوروس ما حدث في مسرحية شكسبير . وينتقل إلى كليوباترا
 فيقول :

قد تداعى محور الأرض وميزان السموب

مال كالغمس جالاً وجلالاً في القُروب
أيها الجروح لو تدري جروحي وندوبي
أيها الذاهب قد آن عن الدنيا ذهوبي
أيها الخالص ودًا ليس ودي بالمشوب
عن قريب ينطوي السقبر علينا عن قريب
كلوه بالراحين وبالغار الرطيب
أيها الجند مات قيصر فابكوا معي السيد الجسور الوهوب

غبكوا ساعديه من فوق صدر كان في الروح بالنايا رحيبا (ف ٣)
إلى آخر هذه القصيدة البليغة في رثائها، الضعيفة في تركيبها المسرحي. لم يراع فيها دراسة الموقف دراسة فنية عميقة، ولم تعتبر مطالب الممثل والجمهور والإجادة الفنية في التحليل والتشخيص والحوار. وتفتقد هنا التدرج الإنساني نحو الاستعداد للنوت، والتطور في تحليل العواطف بحيث تؤدي إلى حدوث الكارثة. ولا نجد في استجابة كليوباترا لهذا الموقف استجابة إنسانية تكشف عن موقفها من أنطونيو بوضوح، تستبين منه دقائق الصور وخلجات النفوس. وتنتهي المقارنة بعرض موت كليوباترا في كل من المسرحيتين. ففي مسرحية شكسبير يدس الجمهور استعداد كليوباترا الموت ويحسون بالنهاية آتية لا ريب فيها وترتفع رويداً رويداً إلى مرتبة القدسية التي تظهر. تهيب كليوباترا بوصيفتها

ثالثة :

كليوباترا : الي بردائي وتاجي فبين جنبي تخنلج آمال الخلود. لن يحس خمر مصر هذه الشفاه
هلي يا إيراس ، إخال أنطونيو ينادي ويقوم من مضجعه يمدح مقالي ويسخر
من قيصر . ها أنا يازوجي جديرة بهذا الاسم . أنا هواء ونار ، تركت
عناصرى الأخرى للتراب . هلي الي واصليبي بقية من حرارة . وداعاً ثرميون
طويلاً (تقبل إيراس فسقط ميتة) أو أملك الصبر في في — أهكذا
تموتين ؟ وإذا كان الموت سهلاً سريعاً هكذا فان وخزته كوخزة حبيب .
أترقدين صاكنة ؟ إذن فلا يستحق العالم وداعاً .

شرميون : انجبري أيتها السحب الكثيفة . ها هي الآلهة تبكي .
كليوباترا : يالدينا تي . ستقابل أنتوني قبلي . وسأفقد قبلة هي ممتاتي . إلي أيتها الشمس
القاتل وفك عقدة حياتي بنابك القاطع . ولولفقت لسبت قبصر حماراً لا ينفقه
شرميون : أيتها النجمة الشرقية .

كليوباترا : سلاماً سلاماً . ألا ترين اني على صدري يدفع مرضعته للنوم ؟

شرميون : تحطمي وانفجري .

كليوباترا : حلو كالبلسم — لين كالهواء الطيف — أنطونيو — إلي أيتها الآخر (تموت)
(ف ه)

وفي هوي تستعد الموت في قصيدة واحدة طويلة ترثي فيها نفسها وتذكر موتها فداء
لمصر وتحاطب الإسكندرية ، ثم تتناول الأفق وتذبح . فهي قصيدة طويلة لا نجد فيها
التدرج النفسي نحو المأساة ، وإنما ينار جو المأساة . عن طريق الشعر .

والفرق بين المنهجين واضح ، وهو أن شكسبير قد قرر لمسرحيته عالماً منسجماً يدور
حول فكرة وفلسفة واحدة ، هي الهوى والتضحية في سبيله ، لم يختلف في ذلك أنطونيو
أو كليوباترا . وبذلك وضع لها قاعدة تتصل بنفوس الناس وتهوي إلى أعماقهم . وصورة
الموضوع تصويراً إنسانياً شمل الكون وقارن فيه بين الغرب المعلي والشرق الذي لا يعترف
بالمادة . وملاً هذا العالم بأنماط عديدة من الناس وحلما هذا التحليل العميق البارع المعقد
فأنطونيو يضحي بمجده وهو يعلم بضعفه ، ويهجر أكتافيا إلى كليوباترا وهو يعلم أن ذلك
سينير عليه سخط الرومان . وصورة متصلاً بكليوباترا اتصالاً يجذبه إليها كما يجذب
المغنطيس الأبرة . وتظهر كليوباترا بمظهر المرأة التي تجمع في ذاتها حواء المتنوعة المغرية
المعقدة الغامضة التي لا تفهم وربما لم تفهم نفسها . وأكسبها قولاً وفعلات تصف بالحبوية
العديدة . وأدار حول السكوكيين الرئيسين شخصيات ثانوية تقابل بين أهوائهما ويرتفع
البطلان بالتدرج نحو المأساة فيصير الموت نكراً لا هزيمة ، ومجداً لا ضعة ، وتتحرك في
أثناء ذلك من عالم من الرموز وتشبع اللغة بألفاظ الذهب والفضة والآلى والغموس
والأقار في تعبيراتها . وترى في هذا العرض الزائل من مال وجاء توافه بجانب هذه القيمة

الروحية الكبرى وهي الحب . هذا إلى تعقيد الموضوع والتفخيم وروعة اللغة وتطور الشخصيات مع انبجامها واتساع الأفق والمدلول الذي يمتحن عالم المسرحية ، ذرغمت المسرحية إلى قبة الوجود وهبطت إلى أعماق قلب الإنسان .

وربما اطلع شوقي على مسرحية شكسبير كما تدل على ذلك بعض الدلائل مثل أتماء بعض الشخصيات ومغايرة بعض الفصول والمناظر ، على أنه كان اطلاعاً عابراً مريماً لم يدنه يتفهم أصولها ومراميها . وكانت النتيجة أن عني بغمزه أكثر مما عني بشخصياته وموضوعه ولوازم المسرح والجمهور ، ولم يمن بالقيمة الفنية العامة للمسرح ، فاضطربت بعض الشخصيات الرئيسية لكتليوباترا ، وفقد الموضوع تطوره المسرحي الدقيق من أزمة تتوتر وتحل ، وشخصيات ينبع من داخلها الموضوع وتحلل تحليلاً نفسياً عميقاً وصمى إلى التأثير في نفس جمهوره بوسائل هي الغمراً ، وأدوات مسرحية خارجية آناً آخر .

على أن عيوب هذه المسرحية هي عيوب الكاتب البادئ الذي يتلمس الطريق في تجربته الأولى ، ولم يكتشف بعد طريق الكاتب المسرحي الماهر إلى نفوس الجمهور ، أو يضع يده على وسائل إجادة الموضوع المتناسك والمفاجآت والشخصيات وإخضاع الحوار لها بشكل يرضاه قواعد هذا النوع من الفنون .

الفصل الثالث

مختبره ليلي

يتطور فن الكاتب المسرحي المبتدى، تبعاً للخبرة التي يكتسبها نتيجة لاتصاله بالمسرح والممثل والمخرج وتبعاً لاحتكاكه المباشر بالتمثيل، مما يوضح له مطالب فنه بالتطبيق العملي، فالى أي حد تطور شوقي الشاعر الغنائي إلى شاعر مسرحي، وإلى أي حد أثر شوقي الشاعر الغنائي في شوقي الشاعر المسرحي، وإلى أي حد تطور فن المؤلف في مسرحيته النابية من حيث اتصالها بمطالب المثل والمسرح والجمهور، وإلى أي حد اتفق عرض الموضوع وتحليل الشخصيات وإدارة الحوار مع المثل الأعلى للمسرحية، وإلى أي حد تقدمت في منهمجها على منهج مسرحيته الأولى؟

سندرس في مسرحية شوقي الثانية أوجه شبه بالمسرحية الأولى تصلها بها، في تطور الموضوع وتقسيم فصوله ومناظره العامة، على أننا سندرس تطوراً في الصناعة المسرحية في تحليل الشخصيات وانسجامها وتطورها نحو المأساة، ووضوح الازمات والتحليل على إخفاء العيوب المسرحية في الحوار الغنائي باختيار موضوع يعرض لقصة هوى شاعر غنائي مثله، في مجال من الشخصيات تعجب بالشعر وتنفده وتروييه، وأورد في ثناياه أناشيد ينفدها شعراء ومغنون سمعوا إلى زيارة الشاعر. فالشعر مصدر البطولة في قيس، ومصدر إعجاب الشخصيات الأخرى به، والشعر مصدر خلود هذه المسرحية بما يصف من هوى متأجج في نفس البطل. وقد اجتذب الشعر أعداء قيس وأصدقائه على السواء، إذ يحسده منازل على براعته فيه، ويأسر به أبا ليلى فيروييه عنه كاركها ويستهوئ به زوج ليلي، ويسمى من أجله ابن عوف لبيل قيساً ما اشتهى، ومن أجل الشعر يقصد الشعراء قيساً لتعرف به والتودد اليه، فلا بد أن يجتذب الجمهور المسرحي ويدعوه إلى الإعجاب بالمسرحية ولكن الشعر في المسرحية الجيدة لا يقصد لذاته. وإنما هو وسيلة لإدارة الحركة

المسرحية ، وحوادث الموصوع ، ووسيلة للتعبير عما يجول في أذهان الشخصيات حتى تتحرك نحو الأزمة ، فإلى أي حد حقق شوقي هذه المطالب الرئيسية ؟

اقتبس شوقي حوادث هذه المسرحية وبعض الحوار من كتاب الاغانى لابى الفرج الاصبهاني، واختار من روايات الرواة والشعر المنسوب لقيس بعضاً منها دون أن يحوّر فيه كثيراً ، وأغلب الظن أنه اختار أكثرها طرافة وغرابة ، لا أكثرها تنمياً مع العادي من منطق الحياة والناس . واختار الرواية التي رواها بعض الرواة ، وهي أن قيساً كان يهوى ليلي ، وأحبها منذ كانا حبيبين يربعان مواسمي أهلبيهما ، ولم يزل كذلك حتى حُببت عنه ، فأشد في هواها شعراً ، واشتهر أمر هذا المـهـوى وذلك الشعر بين الناس ، ثم حيل بين قيس وبين ليلي ، فدلّا خطبهما خيرت ليلي بينه وبين خطيب آخر هو ورد بن محمد العقيلي ، فاختارته وتزوجته على كره منها . فبئس منها . وشر في البداية . وأكسب شوقي بعد ذلك القصة نهاية مسرحية هي يأس ليلي أيضاً ، وموتها ، ثم علم قيس بذلك ومات .

وأورد شوقي في ثنايا هذه القصة ما اشتهر به قيس من عجائب وغرائب . فقد ذكر ما رواه البعض من أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف وإلى صدقات بني كعب وقشير والحرمين وحبيب عبد الله ، فنظر إلى المخنون قبل أن يستحكم جنونه وكله وأعجب به ، وصأله قيس أن يخرج به إلى آل ليلي وقال له « أكون معك في هذا الجمع ، فأرى في صحبتك ، وأنجمل في شيرتي بك ، وأنغر بقربك ، فخافوا رهط ليلي وأخبروه بهتته ، وأنه لا يريد التجمل به وإنما يريد أن يفضحهم في امرأة منهم يرواها ، ورفضوا وساطته فاعترف ابن عوف والصرف قيس منفرداً عاريك لا يلبس ثوباً إلاّ خرقه ، ويخط في الأرض ويلعب بالتراب والحجارة ، ولا يحيب أحداً سألته عن شيء ، فإذا أحبوا أن يتكلم أو ينوب إلى عقله ذكروا له ليلي فيقول ، بأبي هي وأمي . ثم يرجع إليه عقله فيخاطبونه ويحببهم ويأتيه أحداث الحي فيجدونه عنها وينشدونه الشعر والغزل . فيحببهم جواباً صحيحاً وينشدهم أشعاراً قالها حتى وفد عليهم في السنة الثانية بعد عمر بن عبد الرحمن ونوفل بن مساحق ، فنزل مجعاً فرأه يلعب بالتراب وهو عريان فقال له « يا غلام ، هات ثوباً » فأثابه به فقال لبعضهم « خذ هذا الثوب وألقه على ذلك الرجل » فقال له « أتمرره بجملة فذاك ؟ » فقال لا «

قال « هـ - ذا ابن سريد الحمي . لا والله ، ما يلدس الزباب ولا يزيد على ما تراه يفعل الآن . وإذا طرح عليه شيء قذفه . ولو كان يلبس ثوباً لكان في مال أبيه ما يكفيه . خذته عن أمره فدعا به وكلمه ، فجعل لا يقبل شيئاً يكلمه به . فقال له قومه : « إن أردت أن يحبيبك جواباً صحيحاً فاذكر له ليل » ، فذكرها له وسأله عن حبه إياها . فأقبل عليه بمحدثه بحديثها . ويشكو إليه حبه إياها ، وينشده شعره فيها . فقال له « الحب صيرك إلى ما ترى ؟ » قال « نعم ، وسينتهي إلى ما هو أشد مما ترى » فمجب منه وقال له « أنحب أن أزوجهما ؟ » قال « نعم ، وهل إلى ذلك من سبيل ؟ » فقال « انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها » . قال « أترك فاعلاً ؟ » قال « نعم » . قال « أنظر ما تقول » . قال « لك عليّ أن أفعل ذلك » ودعا ببناب فألبسه إياها وراح معه المجنون كأصح أصحابه ، ينشده ويحدثه ، وبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح . وقالوا له « يا ابن مساحق » لا والله ، لا يدخل المجنون منازلنا أبداً أو يموت . فقد أهدر لنا السلطان دمه » فأقبل بهم وأدبر فأبوا فلما رأى ذلك قال المجنون « نصرف » فقال له المجنون « والله ما وفيت لي بالعهد » قال له . « انصرفك بعد أن آيسني القوم من اجابتك أصلح من صفك الدماء » .

ومن هذه القصص الغريبة الغير مألوفة ما ذكره الرواق عن قصة النار . قيل لقيس : « ما أعجب شيء أصابك في وجدك في ليلي ؟ » قال « طرفنا ذات ليلة ضيفان ولم يكن عندنا لهم آدم فأرسلني أبي إلى منزل أبي ليلي وقال لي . أطلب لنا منه آدمًا فأتيته ، فووقت على خيامه ، فصحت به ، فقال ما تشاء ؟ فقلت طرفنا ضيفان ولا آدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي فطلب منك آدمًا ، فقال ياليلي ، اخرجي إليه النحي ، فجعلت تصب السمن فيه ، ووقفت تتحدث ، فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعاً ، وهو يسيل حتى انتفعت أرجلنا بالسمن ، قال فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببردي ، فأخرجت لي ناراً في عتبة ، فأعطيتها ووقفت تتحدث فلما احترقت العتبة موقت من بردي خرقة . وجعلت النار فيها ، وكلما احترقت موقت أخرى واهتبت بها النار حتى لم يبق عليّ من البرد إلا ما أداري عورتني » .

ومنها أيضاً قصة الطي ، قبل للمجنون أي شيء رأيته أحب إليّ ؟ قال : ما أعجبنى شيء .
فقط فذكرت إلاّ -قط من عيني ، وأذهب ذكرها بشاغته عندي . غير أنني رأيت مرة طلبياً
فتأملته وذكرته ليلى ، وجعل يزداد في عيني حسناً . ثم إنه طارض الذئب وهرب منه
فتبعته حتى خفي عني فوجدت الذئب وقد صرعه وأكل بعضه فرمته بهم فما أخطأت مقتلًا .
وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ثم جمعته إلى بقية سلوى ودفنته وأحرقت الذئب .

ومنها أيضاً قصة حج قيس إلى الكعبة قالوا : بعد أن رفض أبو ليلى تزويجه من ليلى
أيس منها وزال عقله جملة . وقال الحلي لأبيه حج إلى مكة وادع الله عزّ وجلّ له ، فلعل الله
أن يخلصه من هذا البلاء . فحجّ أبوه . ولما صاروا بمنى سمع صائحاً في الليل يصيح باليل
فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت فيها فسقط مغشياً عليه . فلم يزل حتى أصبح ثم
أفاق حائل اللون ذاهلاً . ثم قال له أبوه « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من
حب ليلى » . فتعلق بأستار الكعبة ثم قال « اللهم زدني حباً وبها كافاً ، ولا تنسيني ذكرها
أبدأ » فقام حينئذ واختلط عقله فلم يضبطه . قالوا . « فكان يرم في البرية مع الوحش ولا
يأكل إلاّ ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلاّ مع الظباء » .
ووردت غير ذلك أخبار عن لقاء قيس وليلى في حي الزوج الجديد .

واعتمد عروقي على هذه الأخبار التي لم يطمئن إلى صدقها صاحب الألفاني ، والتي لا تنتمى
والمألوف من أمور هذه الحياة التي يحياها الناس . ففي الفصل الأول يظهر ابن ذريح في حي
ليلى وعمد في الحديث عن أمر قيس بحديث مع أهل الحلي عن أخبار الساحة والمصراة وعن
الحياة في البادية والمهضر . ويسوق الحديث عن الفهر إلى التحدث عن قيس ويروي خبر
الطي ويدعو ابن ذريح ليلى إلى الاهتمام بشأن قيس ، فتوضح ليلى له حقيقة مشكلتها منذ
البداية فهي طامعة لقيس ، مقررة بمبادلتها إياه هذا الحب ، على أنها لا تستطيع الزواج به
لتقصيه بها فتقول :

أنا بين إثنين كلثاما النار فلا تلحنني ولكن أعني
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضي

وينصرف السامرون ، فيخلو المسرح للقاء فيس وليلى وتمثل قصة النار . فيحترق كم فيس وهو في نشوة نجواه لها ، ويغمى عليه ، فيقبل المهدي والدليلي ، فتزيد العقبة القائمة بين زواجهما وضوحاً ، ويحث المهدي قيساً على الانصراف حتى لا يسمع القوم تشبيهه بها . وهذا الفصل جيد من الوجهة المسرحية إذا قارناه بالفصل الأول في مصرع كليوباترا ، فقد قدم للجمهور الشخصيات الرئيسية ، ولخص الأزمنة والحوائل القائمة ، وصحب العرض المسرحي عرض تمثيلي متنوع الحوادث فيعقب التمهيد تمثيلاً للوقوف يجعل الجمهور يلدس الأزيمة لمسأ ولا يكتفي بإسماعها ويبين بوضوح أمزجة الشخصيات وبواطنها ومحاور سلوكها . ويصحب الحوار الحركة المسرحية بصورة لم توجد في مسرحية شوقي الأولى .

* * *

على أننا نقابل النزعة الغنائية في الفصل الثاني من المسرحية ، ولدس صغفها المسرحي وهدفها الغنائي . فكما ورد في مصرع كليوباترا مناظر تعتمد في تأثيرها في نفوس الجمهور على الغناء والرقص والموسيقى ، بحيث تسفي هذه التأثيرات على الحركة المسرحية والتطور الرئيسي المباشر للموضوع ، كذلك ترد في هذا الفصل أباشد الحوار وطرائف الأطلاق دون أن تتصل اتصالاً مباشراً قوياً بالموضوع . فبعد أن تظهر بلهاء الجارية ، ومعها القديحة التي قرأ عليها العراف تآممه ، ويرفض فيس أن يذوقها ، تظهر جماعتان من أطلاق الحلي ، وتتغنى الجماعة الأولى بهواه ، وتشيد بفضل كمشاعر ، وتذم الجماعة الثانية هواه وتشيد بإثمه ، ويصرف الجماعة ثابعه رباد ، ثم يغمى على فيس ويعثر عليه ابن عوف وهو مار بالطريق فيعرفه . ثم تمر قافلتيان تنشدا كل منهما نشيداً يعبر عن العاطفة الدينية في الجمهور ويشيد بالحس . ويذكر اسم ليلى في أحدهما فيصحو فيس ، ويحاور ابن عوف ويسأله أن يتوسط من أجله لدى آل ليلى . فيتبرع ابن عوف بذلك .

ويظهر في هذا الفصل صفات ضعف شوقي العام في فصله الثاني ، إذ يكثر فيه الحشو الغنائي ويقل العمل المسرحي الرئيسي . على أن الغناء في هذه المسرحية أكثر اتصالاً بالموضوع وبجالة ، من الغناء الجرد في مصرع كليوباترا ، ففي هذه المسرحية اتخذ وسيلة . ولو أنها واهية لا يفاظ فيس بينما يحتال عليه المؤلف في المسرحية الأولى فينشد الغامر نشيد الحر

ويحمل من كليوباترا هاعرة ينشد لها المغني نغمة « الحب والحياة » وتبدأ الحركة المسرحية من نهايته .

وفي الفصل الثالث يبلغ الركب حي ليلي ، وبدأ بتشجيع ابن عوف لقيس الذي يوشك أن يغمى عليه . فيظهر المهدي الذي يلوم ابن عوف على توسطه لقيس . ويستهوئ ابن عوف بعض أهل الحي إلى جانب قيس ، فيمتا تسمى جماعة أخرى إلى الفتك بقيس بحول المهدي دون ذلك ، ويرز منازل خطيباً يريد أن يؤلب القوم عليه ، ثم يكشف بشر عن خبيثة نفسه ، وينتهي أمر منازل بمبارزة بينه وبين زياد خلف المسرح يختفي بعدها منازل ويذكر شخص أن آخر سيمه زوج ليلي هو ورد ، وينتهي الفصل بتأكيد هذه الحادثة ، وهي زواج ليلي منه وانصراف ابن عوف فاعلاً حاتقاً . وينصرف قيس وهو موشك على الجنون وينتهي الفصل باظهار ليلي لندمها على شرعها في رفض الزواج بقيس .

وفي هذا الفصل تبرز الازمة الكبرى ويتحرك الموضوع بعدها نحو المأساة . وهو مليء بالحركة وعناصر التشويق كما في اختلاف القوم في أمر قيس . وبه صراع حمي واضح بين منازل وزياد ، وصراع نفسي غامض في نفس ليلي في نهاية الفصل ، وحبدالوكان أكثر منه المؤلف وقلل من الصراع الحسي الاول . فالصراع النفسي أعمق أثراً وأجل قدراً من الصراع الخارجى المحسوس ، كما أن القضاء على منازل هذه الصورة يبدو مفتعلاً إلى حد كبير فوياد في حبه ويشاركة في رأيه كثير من ، ولا يبدو الموت نقاباً عادلاً له . على أن هذا المنظر لا نظير له في المسرحية الأولى كما سبق القول .

ويرتفع الستار في الفصل الرابع عن منظر من مناظر الجن بالقرب من ديار بني ثقيف ، وفي مقدمتهم الاموي شيطان قيس الذي يريد أن يحتفي بقدمه . والذي يخبر قومه بقصته ، ويقبل قيس ويحيط به الجن ، ويتحدث اليهم قيس الذي يقتنع بوجود شيطانه بعد أن كان ينكره ، ثم يسأله عن الطريق إلى ديار بني ثقيف فيدله عليها . هذا في المنظر الاول من الفصل . أما المنظر الثاني فيقبل فيه قيس الى دار ليلي ويلتقي مع زوجها الذي يهد له لقاء بها . ويلتقي قيس بليلى ويغيرها بالقرار معه فترفض رغم حبها له ، ورغم ملاقت في سبيله فيثور عليها ويهجرها . ويعتد اليأس المكبوت في نفس ليلي ، ويقوى الصراع النفسي فيها فتسرع

إلى منبتها . وتحدث المأساة بهذا الفصل خلف الستار .

ويميب هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والعماطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع ، فهي لا ترى في الحياة . وربما أمكن تعليل وجودها بظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم . وفصلها مع سليمان في بداية الفصل حشو لا يلزم للموضوع الرئيسي وكان من الممكن اختصاره بحيث تبرز فيه ناحية الشر الذي يدفع قيس إلى إغراء ليلي ، ويوحى له بهجرها . فيكون تمهيداً طريفاً لحوادث المنظر الثاني ومشيراً إلى الكارثة المقبلة . ويرز في نهاية الفصل نهاية الصراع في نفس ليلي ، ويلج للكارثة بقوة لم تظهر في مصرع كليوباترة . وجبذا لو كان المؤلف تعمق في تصوير هذه النوازع الانسانية وحملها محور تطور الموضوع .

وتحدث مأساة قيس في الفصل الخامس . فيظهر على المسرح قبر ليلي ، ومناظر العزاء . ثم ينصرف القوم ويقبل الغريض وابن سميد وأمية وسعد ، وفيهم المغني والشاعر ، ويتحدثون حديثاً يبعث على التأقؤ بما يذكر من القبور والموتى . وينشد الغريض نشيد وادي الموت ثم ينصرفون ، ويقبل قيس وحده ، ويقابله شر ويعزبه . وبفاجأ قيس بنبأ موت ليلي فيغمى عليه عند قبرها ، ويدخل في دور الاحتضار الأخير ، ويرثي نفسه وليلي ويسب شيطاناً ويناحي ظلياً سارحاً ، ويظهر ابن ذريح ويرثي ليلي ثم يحتضر قيس ويموت . وفي هذا الفصل ، كما في فصل موت كليوباترة في المسرحية الأولى ، يستجمع الشاعر مقدراته الغنائية ، ويعتمد على أدوات مسرحية خارجية لتحديث عن طريقها التوتر المسرحي المحزن ، وينير في الحو روح المأساة . ولم يتقن المؤلف بعد التدرج إلى الكارثة ، عن طريق تحليل الشخصيات ، وتطورها النفسي الطبيعي نحوها ، وإنما صبغ الشعر بروحه . وقد كان من الممكن أن نلص حدوث الكارثة لوجود عيب في نفس قيس تنفذ منه المأساة إليه لأن تلقى تبعها على الشيطان في نهاية المسرحية ، فيقول قيس له : —

إذهب وإن لم أدر روح أنت أم هبج
كنت قرين السوء لي وكنت شر من نصح
لولاك ما بحت بما خدش ليلي وجرح

فعرض الموضوع في هذه المسرحية ، رغم الاتصال الغنائي ، قد تقدم إلى حد كبير عنه في مصرع كليبوترا ، وتقسيم فصولها وحركتها وانعجامها ، وهي أقرب إلى المثل الأعلى من المسرحية الأولى ، على أنه لم يصور بعد التطور الدقيق لازمة تتوتر وتحل عن طريق التحليل النفسي العميق للخصيات ، بل إن بعض الشخصيات قد صوّرت تصويراً لا يتفق والواقع العادي من الحياة ، وكلها لم تبلغ بعد التعقيد الفني والعمق الإنساني المعبد ، ولم يزل الشعر رائد الشاعر الأول .

وأضرت الحوادث التي اقتبسها الشاعر من الأغاني والخاصة بشخصية قيس والتي قامت على الكثير من الاحالات . يقول الدكتور طه حسين عن حب قيس « يظهر هذا الحب دائماً بصور غير مألوقة ولا ملائمة للطبيعة البشرية ، حتى طبيعة العشاق المدلّين ، فلست أعرف طامعاً أغني عليه كما أغني على قيس ابن الملوخ ، ولست أعرف طامعاً شق وزفر كما شق ابن الملوخ وزفر . كان يكفي أن نتحدث إليه ليلي بحديث يشعر أنها تحبه ليستقر على وجهه مغيثاً عليه . وكان يكفي أن يذكر له شيء عن ليلي يدل على أنها تحبه أو يدل على أنها تعرضت لمكروه ليستقر على وجهه مغيثاً عليه ، وكان يقضي حياته كلها أو أكثرها صانعاً على وجهه أو هامعاً على وجهه . وقصة الجنون ضعيفة ضعيفة مملوءة بالإحالة والمبالغة لا يستطيع الناس أن يؤمنوا بها أو يطمئنوا إليها مهما يكن عظمتهم من السذاجة . وكيف يريدني على أن أومن بهذا الخبر الذي يزعم أن الجنون وقف يتحدث إلى ليلي وفي يده نار فأخذت النار تحرق برده حتى أتمت عليه ، ونالت من جسمه ، وهو لا يشعر ؟ ثم كيف تريد على أن أصدق أن هذا الرجل جنّ وانتهى به الجنون إلى أن يهيم على وجهه ويستأس بالوحش » والواقع أن شوقي قد أحهد نفسه في أن يجعل محور شخصية قيس عبقريته كشاعر يفتن الناس بشعره ، ويبدو قيس منسجماً حين تصوير هذه العبقرية محور شخصيته ، على أنه لم يراً تماماً من نوبات الجنون واستحالات الأخبار التي أصابت شخصيته بالضعف المسرحي ، وأخرجتها عن مألوف الحياة . وقيس ضعيف يبالغ في وصف ضعفه الشاعر ، ويفقد حين يوصف بالجنون ، فهو مهما نال منه العفق لا يضعف ضعفاً يدفعه إلى فعل ما نسبته إليه . وقد انتقد الرواة هذه الصفات والحوادث التي رويت عن المصدر الأصلي ، واحتاط صاحب

الاعاني في إرادها . وكان على هوق أن يفكر ملياً قبل إيرادها وجعلها عوراً لشخصية
لعلة . وكان من الممكن أن يكون المادق في حدود العقل ، ويظهر بهذا المظهر في بداية
المسرحية كما في قوله :

إذا طاف قلبي حولها جنّ شوقه . كذلك يطغى الغلة المنهل العذب
وقوله عن تدابره بقول الشعر :

فما أشرف الايفاع إلاّ صباية وما ألتد الأعمار إلاّ تدابوا (ص ٨)
وتمكس منه حب ليلي حتى رأى ملاحه فيما يرى من كائنات فيقول :

فما لي لا أحقق غير ليلي وإن كثر السواد لدى حماها (ص ٥٢)
وكانت ليلي أسلم في تصويرها وأكثرت السجماً من قيس من ناحية ، وكذباً ترا من
ناحية أخرى ، وقد اتخذ لها المؤلف صورة واضحة في ذهنه ، ولو أنه لم يتعمق في سر
أغوارها على أنها اكتسبت ألواناً واضحة ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهاها
وإخلاصها للتقاليد ، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر ، فتتسى هواها حين تعطى
الفرصة للفصل في أمرها . وتنسى التقاليد حين تخطو إلى قيس ولا تراها العيون . ومشكاتها
واضحة في أقوالها للناس . فتقول لابن ذريح :

أنا بين اثنتين كلتاها السار لا تلحني ولكن أعني (ص ١٤)
بين حرصي على قداسة عرضي واحتماظي بمن أحب وصني
وتقول لابن عوف عن قيس :

إنه مني القلب أو منتهى شغله
ولكن أرضي حجابي زال وتمني الظنون على صده ؟ (ص ٧٨)
ونستقر على حال بعد الألوان فتقول لقيس :

كلانا قيس مذبوح قتيل الآب والام
طعنات بسكين من العادة والوم

وتقول لنفسها :

أبقيس وبني هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى
علة البسد من قديم وداء ضاع فيه الرقى وحار المقدى

ما صلاحه حين يقتل إلا من عفا ومن وفاء بعهد (ص ١٢)
على أنها تحيا أمامنا حين تتنازعها الدوافع المتضاربة ، ويبرز الصراع النفسي داخلها ،
وهو قليل في المسرحية كما في قولها :

رباه ماذا قلت ماذا كان من ذنب الأمير الأرمحي وهاني
في موقف كان ابن عوف محسناً فيه وكنت قليلة الإحسان
قالوا انظري ما تحكيين فليكني أبصرت رهندي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالواسوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان (ص ٨٢)
وعند ما يسير هذا الصراع إلى نهايته المحتومة تغير إليه بقولها :

قلبي من اليأس حين حل به أحس يا ورد أنه الصدا
المتعني بالعيش منتفع ولن ترى يائساً به انتفع
القدر اليوم والقضاء على حرك قيس وحربي اجتماعا (ص ١٢٢)
والمهدي صورة أوفر حظاً من عناصر الإنسانية من البطلين . وتحيا فيه صورة البادية
المتعددة الجوانب . وهو شبح يمثل تقاليد البادية ويحافظ عليها وبقدرها ، وعنه ورثت لبلى
صفاته ، على أن إنسانيته دائمة الظهور . فهو يحب قيساً رغمًا عنه ويقول له وهو في غيبوبته :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في صورك
أراني شعرك الويل وما أدوي سوى شعرك
كما لك على الحكره كلام الله للشرك (ص ٢٩)
وهو رؤوف بقيس يعمم عنه الأذى ويقول لقومه حين يريدون القتل به : —
لا — دم قيس دمننا لا تقربه يكفيه منا أننا نخفيه
ونصرف الأمير عما يطلبه (ص ٥٤)

ويقول في ذلك أيضاً : —

دم الود والقربى وإن كان ظالماً عزيزاً علينا أن نراه يسيل (ص ٧٣)
ويعطف على أخته فيرد على ابن عوف حين يلومه على قسوته بأخته : —
أأظلم لبل ؟ معاذ الحنان متى جازى به على ما له (ص ٧٨)

ونضعي هذه التقاليد ويندم على تمسكه بها بعد أن تموت لبلى ويسبق السيف العذل .
ومنازل صورة لا بأس بها للنفاث ويكشف عن ذاتيته منذ البداية بقوله عن قيس : —

عدوي الممين وما بيننا ولا بين صاغينا جفا
هام بلبل وهامت به لقد كنت أولى بهذا الهوى

وإني لأبدي إليه الوداد وأخفي له في الضلوع القلى (١٨)

ويستمر على هذه الصورة في المسرحية حتى يلتقي حثفه ، محتفظاً بصفاته الرئيسية .

على أن تصوير الشخصيات مازال بسيطاً ، سير فيه الشخصيات العواطف الشائعة العامة ولا ينفذ أنواف منها كثيراً إلى ما وراء سطحها وعناوينها ، ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية . فلا ترى في قيس العاشق إنساناً كاملاً ، أو في لبلى إنسانة خاصة تميز كلاً بين أفراد النوع من عشاق البداية ، بل لا ترى فرقاً كبيراً بين هوى كليوباترا وهوى لبلى ولا تظهر في شخصياته تلك الخاصة التي نجدها في « روميو وحوليت » لشكسبير من حيث نوعية التشخيص والتحليل ، بحيث ينفذ إلى ما وراء النوع من فرد خاص فنفسه كائناً حياً كالكائنات التي تعيش بيننا ، وتحتفظ بإسانيته في كل عصر . وأين قيس من روميو الشاب الخيالي الذي أحب في أول حياته لجورد الفكرة ، حتى استقرت عواطفه فجأة حول حوليت ، الفتاة الساذجة التي تهوى فجأة ، وتحب حباً بسيطاً ساذجاً غنيماً — ابن عدو بيتها — وأين تلك الصفة النوعية التي نجدها في باريس من منازل ، لقد شغل شوق عن هذا العمق في التحليل والتعقيد الفني بالانصراف إلى الشعر ، غير مدرك لهذه الآفاق الواسعة البعيدة المدلول .

الحوار

وبينما حافظ شوق على الصور الأصلية للحوادث التي اقتبسها من الأغاني وحافظ على بعض الشخصيات الرئيسية وصورها العامة ، حصر ابتكاره الرئيسي في التوجيه الغنائي للحوار ، وورث في المسرحية بعض شعر الجنون ، إمّا بأصله وإمّا مشطوراً ، وإمّا استوحى منها فاحتفظ بروحها وأعاد صياغتها . وما زالت الإجابة الغنائية مثله الأعلى ، وما زال محور مسرحه نظم الشعر على نظام القصيدة شكلاً ومادة . بحيث لا يمكن التمييز بين ما ألفه هوق

من حوار وما اقتبس من شعر غنائي . فاللون الغنائي لون مسرحه بأجمعه . فن صور الحوار التي اقتبسها الشاعر من الأغاني ما قاله قيس : —

أبي الله أن تبقى لي بشاشة فصبراً على ما شاءه الله لي صبراً
رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهراً
فيما طلي كل رعداً هنيئاً ولا تخف فإنك لي جار ولا ترهب الدهراً
وعندي لكم حصن حصير ودارم حسام إذا حملته أحسن الهبراً
فاراعني إلا وذئب قد انتحى فأعلق في أحشائه الثاب والظفراً
ففوقت سهمي في كتوم غمستها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحراً
فأذهب غيظي قتله وغي جوى بقاي أن الحرق قد يدرك الوتراً

وورد في المسرحية على هذه الصورة في قول بشر عن قيس : —

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهراً
فقلت له يا ظلي لا تخشَ حادثاً فإنك لي جار ولا ترهب الدهراً
فاراعني إلا وذئب قد انتحى فأغلق في أحشائه الثاب والظفراً
ففوقت سهمي في كتوم غمستها فخالط سهمي مهجة الذئب والنحراً

ومن صور ما قاله المجنون لزوج ابلى يسأله عنها : —

بربك هل ضمنت إليك ليلى قبيل الصبح أو قبلت فاهها
وهل رفت عليك قروفت ليلى رفيف الأفحانة في نداها

وورد في قول قيس في الفصل الرابع من المسرحية بصورته الأصلية ، ومن ذلك أيضاً

ما قاله قيس وورد في الأغاني والمسرحية قوله : —

وأجهشت للتوباد حين رأيته وكبر للرحمن حين رأيته
وأذريت دمع العين لما رأيته وفادى بأعلى صوته فدطاني

ومما حور هوق في صورته الأصلية ، أو امتوحى منه شعراً ، ما ورد في الأغاني على

هذه الصورة ، وهو من قول قيس : —

إذا ذكرت ليلي عقلت وراجعت عواذب قلبي من هوى متشعب
وقوله : —

وداع دما إذ نحن بالحليف من منى فهبج أطراف الفؤاد وما يدري
دما باسم ليلي غيرها فكأنا أطار بلي طائراً كان في صدري
وورد في المسرحية في قول قيس : —

ليلى مناد دما ليلي نجف له نشوان في جنبات الصدر عريبد
ليلى انظروا البید هل مادت بأهلها وهل ترنم في المازمار داود
إذا سمعت اسم ليلي ثبت من خيلي وثاب ما صرعت من العناقيد (ص ٢٤)
وما ورد في كتاب الأغاني في قول قيس يصف ليلاه : —

وعلقها غراء ذات ذوائف ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين زعى بهم يا لمت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر الهم (١٢)
وورد في المسرحية على هذه الصورة ، كقول قيس يفرى ليلاه بالمروء من زوجها :
أخذنا وأعطينا إذ الهم ترنم وإذا نحن خاف الهم مستقران
ولم نك ندري يوم ذلك ما الهوى ولا ما يعود القلب من خفقان (١١٤)
وما ورد في الأغاني على هذه الصورة قول قيس في يائته : —
أراني إذا صليت يمت نحوها بهجي وإذ كن المعلى ورائيا (٦٨)
وورد في قوله في المسرحية يصف هواه : —

إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههم تلمت ركني بيتها في ملانها (٥٢)
وتبين هذه الشواهد الاتجاه الغنائي في الحوار في هذه المسرحية . وتعلل التصوير
المسرحي في إدارته ، كما تبين بسبب البساطة في تحليل الشخصيات والبطء في تحريك الموضوع ،
وتبين المثل الأعلى الذي صمى شوق إلى بلوغه ، وهو التأثير عن طريق الشعر الذي يخاطب
العاطفة ، ويضطرب بما يتشعب به من صفات موسيقية .

على أن الحوار قد زاد في المرونة في هذه المسرحية ، ولئن عثرنا في مواضع متفرقة على
استرسال في إنشاد الشعر ، يبرره حيناً تنفيس قيس به عما يحول بنفسه ، وما يفر به من

حزن أو وجد أو يأس ، ولا يبرره حبناً إلا أراضاء الجمهور الذي يجب ممتاع الأفاني كما في الاناهيد التي تنشد لذاتها فتكون حشواً مسرحياً ، إلا أنه بشكل عام قد أتى أكثر اتصالاً بمواقف الموضوع ، وتطور حوادثه ، وأتى قصير البحور والأوزان ، قابل الآليات في الحوار الواحد ، ويحتال على العيوب الغنائية بالغناء بدلاً من الإنقاد .

ولا عجب أن بقيت هذه المسرحية من بين مسرحيات شوقي تمثل حتى اليوم . فموضوعها إنساني ، متصل بتاريخ العرب ، وعرضياتها بدوية طريفة ، وشعرها يستهوي النفوس ، ولولم تبلغ بعد عمقاً في التحليل واتساعاً في لوحة التصوير ، والتمقيد في سبك الحوار ، وإدارة الحركة المسرحية في شكل أزمة واضحة تتطور نحو المأساة من داخل نفسيات المسرحية . فقد شغل عنها شوقي — على ضرورتها المسرحية — بالحوار وإنشاد الشعر الذي يتصل بالشخصيات ، وإنما تكون الشخصيات والحوادث وسيلة إليه . وبلغ التوفيق بين هذه العناصر المسرحية والأدبية غاية في مآسي شوقي في هذه المسرحية .

على أنه لا يجب المبالغة في تقدير قدمتها ، فإزالته مسرحية العشاق التي كتبها شكسبير ، والحوائل التي سببت حدوث هذه المأساة ، تضع أمامنا صورة لما قد ترتفع إليه مسرحية تمثل هذا الجانب من الحياة . وقد كان شوقي شاعراً غنائياً انتقل إلى المسرح ، وكان شكسبير ممثلاً اتصل بالمسرح من بداية حياته . ووفق كل منهما بقدر ما هيئت له ظروف الحياة من نجاح .

على أنه من الواضح أن هذه المسرحية تقدمت في منهجها الفني تقدماً كبيراً على منهج مصرع كليوباترا . وإنما نلحظ فيها على مناظر يكثر بها الاستعارة الغنائية ، وأغلبها في الفصل الثاني من كل مسرحية ، كما نلحظ على حشو لا يغيز المسرحية حذفه ، كنظر قيس والجن في بداية الفصل الرابع . والمنظر الذي يتحدث فيه قيس مع شيطانه في نهاية الفصل الخامس ، والجزء الذي يلتقي فيه مع غفراء ويدور الحديث حول الذبيحة . وبذلك يتطور الموضوع تطوراً سائماً لا حشو فيه . وبمكنتنا حينئذ أن ندس بين المناظر صلة ، وفي الحركة سرعة ، دون أن تفقد المأساة كثيراً من قيمتها .

وينبغي أن نفرق إلى مناظر مسرحية تتجمع وتفرق في ثنايا المسرحية ، وهي مناظر

قوة التأثير لدولها الانساني الدائم ، وتكثر عند لقاء قيس بليلي ، إذ يجتمع فيها — إلى قوة الشعر والموسيقى قوة الصحافة المتقدة ، وإدراك الجمهور للحائل بين قيس ولبلى ، فيمبغ على هذا اللقاء صورة حزينه ، ومثل هذا المظهر منظر متكرر أيضاً حين يلتقي قيس بليلي في ديار بني ثقيف ، ويكشف القناع عن قلبيهما فيه صحيان مما يجدان ، وما زال الجمهور يشمر أيضاً بالحائل بين الشخصيتين ، ويزيد التوتر نظراً لخطورة هذا اللقاء في أحوال العدائي الذي توجد فيه الشخصيتان .

وتبدو في هذه المسرحية أولى بوادر شعور شوقي بلوازم التأثير المسرحي ، وأحسن الطرق إلى الوصول إلى نفوس الجمهور . تدل على ذلك مناظر الصراع من نفسي داخلي وحسي خارجي . وتكثر مناظر الصراع النفسي في نفس لبلى وقيس ، وتزيد من حيويتهما حين تعطدم في نفسيهما الأهواء ، كما تفعل لبلى حين تخير بين قيس أو ورده فتختار وردها مطيعة صوت عقلها ، ثم تتقدم ، ثم ينبعث صوت قلبها المكبوت بعد ذلك فتنبث ألماً في تصوير صراع ما زال في أولى سورة الغنية ، وصنرى تطوره فيما بعد في آمال وصندسه أيضاً في نفس لبلى حين يهجرها قيس في نهاية الفصل الرابع غاضباً فينتهي بها الصراع إلى غايته المحتومة وهي الموت .

ورى صوراً من الصراع الحسي عند ظهور منازل ، وكشفه عن خبيثة نفسه ، ورى استمراراً لهذا النزاع مع امتزاجه بشهك مسرحي لجهل قيس به ، حتى يبلغ غايته في الفصل الثاني ، حين يجاهر منازل به ويلقي حشفه نتيجة له . وصنرى صوراً لهذين النوعين من الصراع في مسرحية شوق التالية ، وهي قبير ، بعد أن مهد لها المؤامرات في هذه المسرحية . وصنرى صورة له في مسرحية شوق التالية وهي علي بك الكبير . لا سيما في المناظر التي يجتمع فيها مراد وآمال .

ولسكن هل غير شوق نواة مسرحه ؟ وهل صار الحوار نتيجة للتعبير عما يحول في نفوس الشخصيات ، أم لا يزال يدفعهما ويجرهما إلى نهاياتها ؟ أغلب الظن إن الشعر ما زال رائد شوق الأول . وإنما سمى إلى توفير شخصيات ذات ملامح عامة لم يسم إلى تفصيلها ، والتعمق في تحليلها ، وما زالت غايته الشعر الجسد الأخاذ ، ولم يحكم شوق توضيح الأزمة ومفاجأة الجمهور بها بعد أن تنطور تطوراً نفسياً دقيقاً .

على أنه قد اتجه الى ذلك في هذه المسرحية التي فاجأ فيها بشر قيساً بخبر موت لبلى ، ثم تعجل موت قيس بعد ذلك بعض التعجل .

الفصل الرابع

قبيبز

لم يكن حظ هذه المسرحية من النجاح والتوفيق في التأليف والاختراع ما بلغت من ذلك المسرحيتان الأولى والثانية . فقد أنقذ المسرحية الأولى ، وهي مصرع كليوباترا — على عيوبها .. الأناغيد الغنائية والشهرة التاريخية ، والموضوع ، وبعض المناظر التي تدور حول مقابلات العشاق وأحاديث العواطف ، ونجحت المسرحية الثانية لاندماج العناصر الغنائية في الموضوع المسرحي إلى حدٍّ كبير ، وتطور الموضوع تطوراً فاق تطور الموضوع الأول من الناحية المسرحية .

بينما ظهرت أماكن الضعف في منهج شوقي في هذه المسرحية ، وأفلت من يده زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واحتللت الشخصيات وكثر الحشوف في المناظر والحوار وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائي ، وانعدمت الصفة المسرحية إلى حدٍّ كبير ، رغم استعانة الشاعر برحال المسرح والخارجين على إصلاح عيوبها — وترجع أهم أسباب هذا الاضطراب في المسرحية إلى اختيار الموضوع أصلاً ، فهو في محال احتمالاً على تصوير مأساة قبيبز حيث يدير فيها دفة الحوادث من انتصاره لانتصاره . فيحدث في سبيل ذلك التواء في الحوار ، وانعدام في التطور المنطقي والسيكولوجي بين أجزاء الموضوع وبين الشخصيات .

وأكثر فصول المسرحية اضطراباً هو الفصل الأول . إذ يملن فيه خطبة قبيبز لابنة فرعون ، وتقدم نيتيتاس لتفدي بنفسها بلادها ، وترضى بالزواج على أنها ابنة فرعون لتدفع عن مصر شر العجم . هذا في المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيبارك رجال قبيبز الخطبة ، وفي المنظر الثالث يرى رجال وفد قبيبز في مصر الترف والضعف ويتحدثون عن آثار

مصر ، ثم يحتفي بهم رجال فرعون ، وتكشف لنا نيتيتاس عن دافع آخر يدفعها للتضحية بنفسها ، وهو حبها اليأس لتاسو والتاسا في هذا الزواج مهرباً .

يتخلل هذا العرض العام ما يدقت انتباه الجمهور عن متابعة الشخصية الرئيسية والموضوع الرئيسي ، فيرى أمامه في المنظر الأول نفريت وتيتاس وتاسو وفرعون ، ثم يمرض أمامه في المنظر الثاني مجموعة أخرى من الشخصيات ، ويمرض أمامه مناظر مختلفة للرقص والغناء ويكثر فيها الحديث عن الطعام ، ووصف الآثار المصرية وصحرها ، وغير ذلك من أحاديث جانبية تلعنى على تطوّر الموضوع الرئيسي ، فالمؤلف قد استمرس في تحليل البيئة الخارجية ونسي شخصيته الرئيسية ورمى في ذلك عيماً وهو الشاعر الغنائي الذي يرى في الشعر فاة ، ويضحى في سبيله بمطالاب المسرح الرفيعة الأخرى من تحليل نفسي يكون فيه الشعر وسيلة ، ولا بد من إزالة ما في هذه المناظر الثلاثة من حشو حتى يستقيم الموضوع ، وتنضج فيه بواذر الأزيمة ، ويقتصر الحوار على إظهار رفض ابنة فرعون الذهاب إلى فارس ، وعزم نيتيتاس على إفتداء وطنها بنفسها ، ورفعها فوق ما بينها وبين تاسو ، فذلك يقلل من قيمتها الوطنية ، ويحط من شأن تضحيتهما بنفسها ، ويحذف ما شغل به شوقي عادة فصله الثاني من حشو غنائي وموسيقى ورقص ، فهو لا يساعد على تطور الحركة المسرحية بشكل مرضٍ .

ونرى نيتيتاس في الفصل الثاني في قصر قببز في مدينة سوس الفارسية ، تستعيد في بدايته الملكة حبها لتاسو ، ثم تسرد حلاً يمهّد لدخول فانيس ويبين عزمه على حياة مصر ، ويدخل قببز وقد اكتشف حقيقة الملكة ، ويحاجه قببز الملكة بفانيس ، فتدخل من الانكار إلى محاولة منعه عن غزو مصر ، بالوعيد تارةً وبالرجاء تارةً أخرى . ويدخل رسول يعلن موت أمازيس فرعوناً القديم ، وتولدة اسمائيك مكانه . وبذلك صار الغزو أمراً واقعاً لا مفر منه .

ليت الأحداث والحوار ارتبطا بهذا التطور المباشر للأمر ولم يتخلله استمرس وحشو قصد به الإسهاب والتطويل والإطناب حيث مست الحاجة إلى الإيجاز والتركيز . وقد كان من الأصح لنيتيتاس أن تعبر شخصيتها بحورها الوطن وفدائه ، ويحذف الجزء الذي تستعيد فيه حبها لتاسو فهو مفتعل مهظن ، وضار أكثر منه نافع ، إذ يقلل من قدر

التضحية في أعيننا . ولعله من الأصلح حذف الحشو الذي يدور حول ألوان الطعام والشراب الذي تناولته الملكة ، وهو غير لائق بشخصيتها ومكانتها ، ولا يناسب المقام الذي يدور فيه . وبذلك يتطور الموضوع الرئيسي وتتجلى أزمته .

ويعرض في بداية الفصل الثالث من المسرحية مناظر متعاقبة مفككة عن الموت ، تفرض فرصاً من الخارج على الشخصية والتاريخ والموضوع إرضاء لمواطف المؤلف الوطنية وعواطف الجمهور ، ولإنهاء المسرحية بطريقة ما ، رغم قصرها عن بلوغ الغاية الفنية الرفيعة . وفي المنظر الأول تلقي نقرت بنفسها في النيل نادمة على أنانياتها القديمة ، وفي المنظر الثاني يتحاور بعض الفتية العابثين مع عجوز لعوب ، ويتحدثون عن ظلم جند القصر للصريين بعد الفتح ، واغتصابهم للممتلكات وانهاكهم للحرمات . ثم يظهر قببز ويحضر أمامه أسرى النوبة ، ويفك وثاقهم فيرقصون له ويغنون ، فيوزع عليهم الهدايا . ثم يؤتى أمامه بفرعون مكبلاً ، ويدور بينه وبين فرعون حوار يكشف عن شعاعة فرعون ، ويثور قببز بالتدريج فيأمر بقتل فرعون ، ويحضر تاسو أمامه وتدخل نيتيتاس فتعجب بانقلاب تاسو الى بطل وطني . ويفرح تاسو حين يسمع ذلك ، ويأمر قببز بقتله ويطعن فايس بعد ذلك بمخنجره ، ويتبعه بقتل شيخ فارس سأله الثاني ، ويأمر باحضار أبيس ، ويشور لرؤيته ، ويطعنه بمخنجره أيضاً ، ثم يبلغ جنونه ذروته فترقص أمامه أهداح قتلاه ويختلط عليه الأمر فيطعن نفسه ويموت ، ويندب أهل فارس قببز . ويندب كهنة مصر أبيس .

وعيوب هذا الفصل هو اعتماده في التأثير على سلسلة الأحداث المثيرة التي تملأ المسرح بالقتل ، دون اتصالها اتصالاً منطقياً بالتطور النفسي للشخصيات والحوادث في بداية المسرحية . فكيف تطورت نقرت وتاسو من الانانية إلى حب الوطن ؟ وكيف ظهر فرعون الجديد أبيس ؟ — لا توجد حلقات هذا التطور ، ولعله من الخير أن يحذف حديث قببز عن نيتيتاس واحتجاجه بها فهو مقتل وقببز في نشوة جنونه .

وقد أحدث هذا الاضطراب في الموضوع اضطراباً في الشخصيات والحوار تناقضاً في الأفعال والأقوال . فنيتيتاس الوطنية المخلصة في بداية المسرحية تقول عن قببز : صدقت تما هو زين الشباب إله القنسا قرر الغييب

إذا غلبت في القتال الملوك وفي السلم عزٌ فلم يفلب
يسيطر كالشمس سلطانه على مشرق الأرض والمغرب
ولكن متى يأتنا دلت بنات الفراعين بالأجنبي (ص ١٩٩)
كيف ينسجم هذا الحوار مع قولها عنه « نمر الفرس الخشن » (ص ٥٣) وقوله هو
عن نفسه « أما وحش أنا غول » (ص ٨٨) ؟

وكيف يدور بين المملكة والوصيفة حوار عن الطعام بعد أن يزعمها حلمٌ تقصُّه على
خادمتها ؟ - تقول الوصيفة بعد أن تقص المملكة حدها الرهيب :

رؤياك يا سيدي من نفسها مؤولة
نالتك من عشاء أمس ثقلة وبيلة
فتقول للملكة : ماذا أكلت مع قبير وما قدم له ؟

الوصيفة : كان العشاء ملكتي مائدة محمله (ص ٦٣)
وتصف ألواناً من الطعام لا يصح أن تثير فضول ابنة فرعون ، فقد ذاقته مثله وأشهى
منه ، مما ورد وصفه في بداية المسرحية . ثم إنها قد شهدت وأكلت منه ، ومن المستبعد
أن يطيب لها الاستماع إليه وهي مشغولة البال بحلمها الرهيب .

وكيف يتفق عزم فيتيتاس على التضحية بنفسها في سبيل وطنها في بداية المسرحية ، لتدفع
عن مصر شر المعجم ، كما في قولها لفرعون وابنته : -

أتيت أفندي بنفمي البلاد وأدفع عن مصر شر المعجم
فإنك أن ترفض يرحفوا كزحف الذئب ونحن الغنم (ص ٥)
وتذكر في بداية الفصل لتفريت : -

أموت قد مدَّ إليك وإلى الوادي يده
وقد كفى مصر البلاء والخطوب المرعده
وكفى من ربوعنا نار الجوس الموقده (ص ٤)

ثم تنبأ بعد ذلك في نهاية الفصل بالغزو كأنه حقيقة آتية لا ريب فيها فتقول : -

أفتي بنت فرعون فما يزهو بك السكر

غداً تذرو رباح الفر س من موتاك ما تذرو
غداً يصبغ من شط لشط بالدم النهر
غداً يهتك عن أربا بك المحراب والستر
فما تاسو وفتيان كتاسو في الحمى كثر
هو النحل وإن هابوا لقائي وأنا الزهر (ص ٥٠)

ويظهر هذا التناقض أيضاً في أقوال الوفد الفارسي ، فيقول أحدهم في بداية المسرحية عن خطبة بنت فرعون لقمبيز : —

خطبنا إليهم أمس بنت مليكمم فما كان إلا الاحتقار جواب
وأغلق أهلها وتالوا حمامة داماها إلى الوكر السحيق غراب (ص ١٤)
ويدور بين رجال الوفد الحوار الآتي : —

الأول : أعلمتم ماذا يردد في القصر ؟ وماذا يقال همساً ووحياً ؟
الآخر : أهازل أنت ؟
الأول : بل ممعت حديثاً إن يكن مفترى فاذا عليا
آخر : إنه يهذي دعوه كاذبٌ لا تسمعه
آخر : ما الذي زخرف

الثاني : . . . ألفت كذبة الأجيال فوه
يزعم الملكة نهرت إبنة الملك أمازس
ترفض السير مع الو فد إلى أقطار فارس (ص ١٧)
آخر : ما خطبه ما يدعي امض بنا لا تسمع
آخر : يقول فرعون مصرأ لم يرض قمبيز سمرا
الثاني : من أمازيس ما الأميرة ما مصر ؟ أي الأرض من يهيم بها
أهذا خير يروى ؟ غي أنت والله
أنت القبة الزرقاء من يسخر بالمشاه

وكيف يتنبأ رجال الوفد في بداية المسرحية بالغزو المقبل ، الذي يبنى عليه على اكتشاف قمبيز لحقيقة نيتيناس ويقولون في بداية المسرحية : —

أحدم : فإ أنت سوى جنة هي الخلد وطيفه في الخلد
 يهب عليهم - غداً طاصف من الفرس أنى تمشي حصد
 ثالث : صدقت أخوا الفرس قلت الصواب غداً يعصف الفرس أو بعد غد (ص ١٧)
 وهل يتفق الحوار الذي يدور بين أتباع قبيز وموقف ينور فيه قبيز ويفتك بمن حوله
 ولا يطمئن أحد منهم على حياته؟ ويدور موضوع هذا الحشوعن الضمير بين اثنين : -
 رسم : وأين منزلة الضمير ؟ .

حيدر : موضع من الجسد
 أنظر هنا يا رسم القلب وما هنا الكبد
 وما هنا الضمير بين القلب والكبد عقد
 رسم : هنا الدجاج والحمام ما هنا بلا عدد
 حيدر : والببط والاوز والحمام والدبد
 وكل ما تسرق أو تحطف من هذا البلد

فهذه الأحاديث لا تتفق والمواقف التي تقال فيها، وتسبب تضارباً في الشخصيات التي
 تفوه بها، إذا أضفنا إلى ذلك تصوير شوق لفرعون كغاصب للعرش بكل لا يناسب كرامة
 الملوك، وتصويره لابنته بصورة الفتاة الآنية، وتامسو بصورة الغبي المضيع الوفاء في بداية
 المسرحية، وتغييره لهذه الصور في نهايتها حتى تتمشى وميوله كشاعر بلاطي شكلاً لاروحاً،
 وتصويره لأفراد الشعب بهذه الصورة الهازلة، أمكننا إدراك بعض أسباب سقوط هذه
 المسرحية بعد تمثيلها لأول مرة، وأمكننا إدراك دوافع النقد العنيف الذي قوبلت به من
 النقاد المعاصرين، وقد انصب معظمه على تصوير عيوب المسرحية من الناحية الأدبية والقومية.
 فأخذ عليه الأستاذ عباس محمود العقاد مأخذ أدبية هي اضطراب النظم في فم الممثل
 الواحد في الموقف الواحد، والتصرف في وور أسماء الاعلام، والتجاوز في الفصل والوصل
 والهمز، والتحقيق والمقصود والممدود هذا من الناحية الأدبية. أما من الناحية التاريخية
 فقد أخذ عليه في شيء من العنف غير قليل، الخروج على بعض حوادث التاريخ، وسوء
 تصوير حياة أهل مصر القديمة (قبيز في الميزان ص ١٦) .
 أما عن العيوب الأدبية فن السهل الاعتذار لها بأنها ليست عيوباً بالمعنى الدقيق،

إذ يتمسك الناقد بالشكل في صياغة الحوار دون جوهره . وليس من الخطأ أن يتلوه الحوار تبعاً لتغير العواطف الجياشة في نفس الشخصية ، بل إننا نلوم شوقي في مسرحياته الأولى على تمسكه ببحر واحد ووزن وقافية واحدة ، في حوار طويل المدى ، يتمتع بالزخارف متباعدة متعاقبة ، على أن يبحث عن وسيلة تكسب هذا التغير في الشكل وحدة في الجوهر العام ، فالحوار في المسرحية وسيلة لا غاية : وسيلة إلى التعبير عما في نفس الشخصية ، وزيد بها أن تكون وسيلة رنة طيبة لا جافة صلبة . وحيداً لو لم يقتصر شوقي على ذلك في تلك الأسطر القليلة التي أحصاها عليه الناقد ، واتخذها أسلوب مسرحه عامة مع تهذيبها ومحاولة اتخاذ البحر وحدة الحوار دون القافية ، مقارباً بذلك الشعر المرسل في الأدب المسرحي الغربي . وربما أدى ذلك إلى التخفيف من وطأة النزعة الغنائية وإلى توجيه مسرحه في اتجاهه الصحيح .

وأما عن تغير صور أتماء الأعلام والقصر والمد فلا لوم على كاتب يفعل ذلك لضرورة فنية . فاللغة وسيلة لتكثيف للضرورات الفنية الشعرية بشكل لا يؤدي بها إلى الإبهام . اما عن الخروج على حوادث التاريخ العام ، فقد ذكر أن الشاعر غير مقيد بتفاصيل التاريخ ، وإنما مطالب بتحقيق روحه العامة ، ويتبكر في حدود الحوادث البارزة من الحوادث الأخرى والشخصيات ما يساعده على إبرازها في صورة فنية خاصة . ومقايصنا فيما يذهب ، إنه من تحليل وتعليل هو الصدق المسائر لمنطق الحوادث والطبيعة البشرية واحتمالات سلوكها ، ورائدنا ورائده في ذلك القلب البشري الذي يتدحس إلى جوانبه وبحال نوازعه ويؤلف منها وحدة منسجمة حمة . فالفن فن لأنه لا يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً ، وإنما يبرزها في صورة فنية بها من الابتداء والخيال أشياء غير قليلة ، وإنما يخضع خياله لمنطق الحياة في صورها وأشكالها ، بحيث تبرز لنا الصورة الفنية وكأنها قطعة من الحياة فنية مصفاة من الشوائب .

وإذا طبقنا هذا الكلام على الحوادث التاريخية والمسرحية في قديم ، تجاوزنا عن الكثير مما أحصاه الناقد في أخطاء المسرحية ، على أننا نأخذ على المؤلف الافتعال في إبراد صور الانتحار في نهاية المسرحية ، فهي صور تبدو غير طبيعية أمام الجمهور المسرحي . كما نأخذ

عليه عجزه عن تفهم حياة الشعب التي لم يتمكن معرفتها وصورها . وثبتت مع الناقد في قصور الشاعر عن إبراز نواحي وطنية قومسية كانت بين سمته وبصره فيما لديه من حقائق تاريخية . فلم يؤيد التاريخ ، ولم يستلزم خروجه عليه ضرورة مسرحية فنية ، ولم يسع إلى ذلك وهو يبرز صوراً وطنية قومية ، بل إن ما نسبته شوقي إلى مصر وأهلها من فرعون وابنته وشعبه وحاشيته هو صفات الضعف والليونة ، ولم يكن المرتزقة من الجنود اليونانية في جيش مصر فقط ، وليست هي سبب الهزيمة وإنما كانت في جيوش الفرس أيضاً . ولم تكن مصر ضعيفة كما صورها شوقي ، وإنما يذكر التاريخ ، ويذكر الأستاذ العقاد ناقد شوقي ، أن دارا أراد غزوها فأحجم عن ذلك لقوتها ورغم انضمام الأعداء وحين أراد قبيل ذلك أعد لغزوها عدة عظيمة ، فجعل لكل فارس مصري ستة من فرسانه ، وأتى بأسعوله ومشاته . على أنه احتمال رغم ذلك في دخول مصر ، فوضع في مقدمة جيشه ما قدمه المصريون القدماء من حيوانات . ولم يصبر المصريون على حكمه بعد الفتح وإنما قاموا بثورات عديدة وكافوا الفرس طويلاً حتى استقلوا . بل حضر دارا الأول بعد قبيل إلى مصر وسعى إلى التقرب منهم وقتل واليه لغلظته ، وبنى معبداً لآمون ، واعتك في موكب الحزن على أبيس هذا من ناحية وطنية المصريين .

أما من ناحية الشخصيات الوطنية فقد فاض تاريخ القدماء لأحسن المصري بالملح التي اشتهر بها أهل مصر والفكاهة التي وصفوا بها . ولم يقتل وهاب رع ولم يكن ساقه . ومن السهل معرفة سبب تهاون شوقي في إبراز هذه الصور ، إذ لم يحس الوطنية المصرية بشكل قوي يجعله يرى المصري الخالد الدائم في كل العصور .

وكان من الممكن معالجة أمر قبيل وجعله نواة حيدة للمسرح لا بهذه الصورة الزرية المجنونة التي تنصرف على المسرح تصرفاً شاذاً غير متوقع ، عن طريق تحليل أقدم التاريخ وأشار إليه الناقد لشوقي وهو إدمانه على تناول الحجر . وعن طريق هذا الإدمان يمكن تحليل نوبات الصرع والمجنون التي انتابته ، حتى إنه قتل سافيه ليثبت لقومه أن يده لم تصبها الرعدة بعد .

ولم يثبت ثبوتاً قاطعاً إلقاء المصريين لعروس حية في النيل ، فقد أنكر هير ودوت ذلك

وأشار أن المصريين رمزوا إلى ذلك بتأثيل من الطين ، ووجدت أمثالها في مقابرهم ومدافنهم وكان حرباً به أن يدافع عن تلك الخرافة لا أن تقرر نقيضها تعذيبها بها ، وكأنه أضر من حيث أراد أن ينفع .

* * *

على أنه لا ينكر أن المؤلف قد أنفق جهداً كبيراً في تأليف هذه المسرحية فهي أول مسرحية يؤلفها ويعتمد فيها على التاريخ وحده ، ويستقل بنفسه إلى حد كبير وبينما كانت أمامه مسرحية لشكسبير استوحى منها في مسرحية مصرع كليبوباترة في المناظر والشخصيات والألوان العامة ، وبينما كان أمامه كتاب الأغاني ونظم المجنون فيه يستعين به على سبك تطور الحوادث وتأليف الحوار وإدارته ، اعتمد في هذه المسرحية على ما اكتسب من خبرة في المسرحيتين الأولى والثانية ، وما اكتسب من خبرة بعد اتصاله بالتأثيل والممثلين والخرجين فأنت المسرحية في ثلاثة فصول كثير فيها الحشو والاستطراد واختلط الحوار واختلطت الشخصيات في أماكن شتى ، وحاول الشاعر إبراز صورة ترضي الشعور القومي فأخفق ، إلا أننا نلصق في ثنايا تلك الميوس بعض محاسن وتقدماً في أسلوب تأليف الشاعر ، وخطوة تمين تكيفه بالمسرح ، وبداية شعوره بلوازمه ومقتضياته الخاصة ، فبين هذه الصور المضطربة مناظر منتظمة متفرقة تقوم على الصراع النفسي أو الصراع بين الشخصيات ، وترتفع إلى درجة ما من السمو ، ويدور فيها الحوار كما يدور حوار مسرحي مريع متشبع بالحركة .

ومن ذلك صور الصراع بين نيتاس وقبير في فارس . فهي متقدمة تقدماً ملحوظاً على صور الصراع في مجنون ليلي بين منازل وزباد ، وتتصف بصفة طيعية ميزت الصراع بين ليلي وابن أعوف ، وهو صراع يجمع بين الصفة الحسية والعقلية ، بين صراع الجسم وصراع العقل . ويقسم بسمة حزينة تجعله أعمق في النفس أثراً مما يتعلق به من نتائج تحصل بالمأساة الأصلية . ومن ذلك أيضاً صورة الصراع بين قبير وفرعون وهو صراع عقلي يجذب انتباه الجمهور ويتصل بنفسه ويعمق فيه تأثيره . ففيه صراع بين القوة الظاهرة

والكبرياء المهزومة . وهي صورة لا تخرج على ما انصف به فراعنة مصر من كبرياء واعتزاز بالنفس :

كما أن المفاحأة الأخيرة في المأصاة تمثل تمثيلاً مسرحياً ، ولا تلخص تلخيصاً ، أو توصف وصفاً فنهس لطور قبيز — رغم حشونة وصف هذا التطور — نحو المأصاة ، ولا نكتفي بسماع الشعر ، وإنما نرى صوراً لنفوس إنسانية تتصل بنفوسنا على المسرح ، وتلك خطوة كبرى في تقدم فن شوقي المسرحي . وقد مهد لها في مجنون ليلى بوصف التطور النفسي الذي طرأ على ليلى في المسرحية السابقة حتى وصل بها الصراع إلى تحطيم نفسها . دون أن نرى أو نهس ما يحدث بين الفصل من أحداث هامة . يجب أن تمثل أمام الجمهور وذلك صميم الفن المسرحي .

* * *

ويجدر بنا أن نشير إلى الحجاب الدكاهي في مسرحية شوقي فقد قام معظمه في مصرع كليوباترا على فكاهة لفظية تدور لطريقه مصطنعة بين شخصيات محترفة . مثل أشو المصحك ، وزينون العجوز ، وقام معظمه أيضاً في مجنون ليلى على قصص يدور بين ابن ذريح وبشر حول أخاخ قيس . وبرز الجانب الفكاهي في هذه المسرحية من طبيعة الشخصيات بصورة ضعيفة . فتثور الفكاهة بين الفتية والعجوز . فالعجوز تحاول إغراء الفتية بحبها وتزعم محاولة بعض الناس إغراءها ، ووصفها بما ليس فيها ، والفتية يعابثنها ويسحرون منها . تلك صورة رآها حولنا وتتكرر كل زمن ، وهي في هذه المسرحية بصيص من فكاهة الشخصية تستكمل صورتها وتبلغ غايتها في المسرحية الأخيرة وهي «الست هدى» .

وهذه المسرحية تمثل مرحلة الانتقال من طور إلى طور في فن شوقي الذي لم يؤت فسحة من الوقت للتطور الواسع . وتقف هذه المسرحية بين مسرحياته الأولى التي وصحت فيها السمات الغنائية وضوحاً أفسد الشخصيات وتطور الموضوع المسرحي ، بحيث يحتفي ، ما يجب أن يمثل على المسرح وراء الستار ، وينشد على المسرح ما كان يجب أن يحتفي ، وبين مسرحياته التالية التي يبرز فيها الحركة المسرحية على المسرح فتمثل الحوادث تمثيلاً ، ولا يكتفي بوصفها وإنشادها ، وتحيا فيها الشخصيات إلى حد كبير ، فنحس في نفوسنا عواطف

ونوازع نلمسها حبة تتردد في جوانبها الآمال والآلام وتصطدم بينها الأهواء ، وتبرز فيها صفات البيئة ، وتمتاز بها أمرجة خاصة .

ولكن هل يتخلص شوقي في النهاية من شيطان الغناء ؟ لقد بقيت رواسبه في هذه المسرحية : فما زالت عنائته بالنظم رائده الأول ، وغايته الأخيرة ، ولا نرى في الشخصيات عمقاً نفسياً ، وليس الحوار وسيلة للتعبير عن العواطف الدقيقة للنفس البشرية ، وإنما اكتفى شوقي في ذلك بوصفها بأوصاف عامة وعناوين عريضة في شعر خلّاب معمم بالاستطراد الغنائي ، ولم يتعمق شوقي كثيراً في داخل هذه النفوس وإلى ما وراء هذه العناوين .

وبما اتسكأ فيها في بعض المواضع على مواقف طرقها في مسرحها به السابقة كمواقف العشاق ، كتأسرو ونفريت ، وتأسرو ونيتيتاس ، بعد أن جرب ذلك بين كليوباترا وأنطونيو ، وحابي وديالان في المسرحية الأولى بصورة بدائية ، ثم توسع في مسرحيته التالية ، فأعرض في وصف المواقف الغرامية بين قيس وليلى ، وصارت وحدة التأثير في مسرحيته . وسرى في هذه المسرحية بوادر جديدة للتأثير المسرحي في مسرح شوقي ونواحي أكثر جودة من الناحية الفنية ، تبرز بسهولة طبيعية ، وهي ازدواج الصراع النفسي مع الصراع الحسي ، وشيوع النوع الأول ، واتقان المفاجأة والتهكم المسرحي والتطور المنطقي والنفسي للحوادث ، وسرى هذه المناظر في « علي بك الكبير » و « عنتره » على أن في هذه التجربة الحاضرة بوادر تصوير مثل هذه المناظر ، ففي موت قببز مفاجأة غير طبيعية التطور سنهاها أكثر اتقاناً في نهاية علي بك الكبير و « عنتره » . وفي قببز صور من الصراع سنهاها أكثر تطوراً في آمال ، وسنهاها واسعة السمات بين عنتره وأهل عبلة وخصومه .

وفي بعض مناظر هذه المسرحية قوة وانسجام في الحوار ونظام في تحليل الشخصيات ، وخلو من الحشو والاعتماد على الشعر في التأثير وحده ، فترى في المسرحيات

القادمة تطوراً أكثر انتظاماً للشخصيات والحوادث ، وخلوها من الحشو إلى حدٍ كبير
وصنرى اعتماد الشاعر — إلى جانب المعر — على وسائل المسرح العامة .
وقد كان لعنف النقد الذي قوبلت به هذه المسرحية تأثير محفز على الشاعر ، فاستنهض
عزمه للاجادة والتحرير من حديد ، بل والتجريب في تأليف أنواع أخرى غير المأساة
الغنائية فيما بعد ، كما في « أميرة الأندلس » وهي تجربة في المسرحية النثرية ، وفي « الست
هدى » وهي تجربة في الملهاة الغنائية . وإن في ضيق المدة التي تطور فيها فن المؤلف
المسرحي لشاهد على ما لاقى من جهد ، وما تجتث من عناء .

الفصل الخامس

على بك الكبير

أو دولة المالك

تنفوِّق هذه المسرحية على المسرحيات السابقة من النواحي التمثيلية ، فقد قلَّ فيها الاستطراد والحشو إلّا في مواضع اقتصرت فيها الشخصية في التعبير عن عواطفها ، وذلك في مواضع قليلة من المسرحية ، كما يحدث حين يشكو علي بك من خيانة أعوانه له ، وتتردد آمال بين الواجب والهوى . وقد برزت فيها ألوان الشخصيات الى حدٍّ لم يظهر في المسرحيات السابقة ، والسابت الحوادث السياباً طبيعياً ، وتطورت تطوراً متعللاً ، تخلّصت عناصر مسرحية تؤثر في الجمهور بالشويق والتحليل والمفاجآت والتحكم في حدود الاحتمال الطبيعي للسياق . ومرجع ذلك إلى أسباب أهمها أنها مسرحية أعاد كتابتها الشاعر في الأعوام الأخيرة من حياته حين ألّف للمسرح . وقد أشار مترجم حياة الشاعر الى هذه الاعداد الثانية المسرحية في كتاب (اثنتي عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء) للاستاذ أبو المز . وثانيها العناية التي بذلها الشاعر في مؤلفاته الجديدة التي ألفها عقب نقد مسرحيته السابقة . وثالثها أنه قدّمها الى لجنة في مطابقة عامة لاختيار أفضل المنتجات المسرحية كما ذكر في مقدمة مسرحيته . ورابعها أنه وفق بالصدفة الى موضوع يناصب العرض المسرحي دون تغيير أو تبديل جوهرى في الموضوع التاريخي .

وتذكر المراجع التاريخية كيف تغلب على بك الكبير بذكائه ومهارته على غيره من المالك وكيف استطاع أن يكون شيخاً للبلد عام ١٧٦٢ ، وكيف أعلن استقلال مصر عن الأتراك عام ١٧٦٩ ، واتخذ لنفسه لقب السلطان ، ويذكر التاريخ كيف قوّى نفسه بآتحاده مع والي عكا ، وكيف أرسل حملات استولت على اليمن وجدة ومكة وعبه جزيرة العرب . وحين انتهى

فتح سوريا عام ١٧٦٩ أرسل أحب أتباعه إليه ، وهو محمد بك أبو الذهب مع جيش لفتحها وأراد بذلك أن يأمن على سلامة مملكته وملك خلفه والي عكا من السلطان . وقد نجحت هذه الحملة ، واستولت على غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ، واستولت على دمشق بعد أن حاصرتها . على أن الأتراك استطاعوا أن يكسبوا بالسياسة والدهاء ما فقدوه في الحرب ، واستألفوا إلى جانبهم محمد بك أبا الذهب ، ومثوه بتوابعه على مصر ، فغادر محمد بك سوريا إلى صعيد مصر ليستعد لمحاربة علي بك . واستطاع أن يجتذب اليه الكثير من أتباعه . وصافر علي بك إلى حليفه والي عكا ليجهز جيشاً يسترد به مملكته — على أن محمد بك أبا الذهب دس له في الطريق من دعمه وأسره فوات في الأسر بعد أيام سنة ١٧٧٣ ثم صار أبو الذهب شيخاً على مصر من بعده .

وبنى شوقي مسرحيته على الجزء الأخير من هذه الحقبة . فبدأ بحياة أبي الذهب لعلي بك وانتهى بوفاته علي بك وانتصار أبي الذهب .

وفي الفصل الأول يظهر علي بك ويتزوج آمال بعد أن نحب بابائها وشحمها . ثم يضطر إلى الرحيل الى الشام ليعمد عدته لمحاربة أبي الذهب ، تاركاً زوجته الجديدة حتى يعود ظافراً . ويدخل مراد بك الشاب ويحاول إغراء آمال فتصده عنها . ويكتشف مصطفى والد آمال أن مراداً ابن له قد باعه من قبل ، ولكنه لا يبوح بسرّه ، وإنما يكتفي بإبعاد مراد عن ابنته .

وهذا الفصل سليم من الناحية المسرحية ، إذ تقدم فيه أمامنا الشخصيات الرئيسية ، وتوضح بوادر الازمات ، وينتهي الفصل بمواجهة وتحلل الحركة فيه بوادر أزمتين ، تتصل الأولى منهما بالموضوع التاريخي العام ، وتتصل الثانية بالموضوع الخيالي . ويندمج الموضوع التاريخي بالموضوع الخيالي اندماجاً يجذب انتباه الجمهور منذ البداية ، وتتخلل هذا الفصل بعض ألوان فكاهية لا تموق سيره وتمثلها المأساة وجواربها ، ويعتمد معظمها إمسا على التلاعب بالانماط ، وإمسا على المنظر الخارجي والصفات الشاذة للشخصيات . ويتخلله أيضاً مشهد غنائي قصير لا يعطل سير العمل بشكل محسوس كما حدث في المسرحيات السالفة رغم قيمته الفنية الخالصة . وينتقل المنظر في الفصل الثاني إلى عكا حيث تحمل فبس — جارية آمال إلى علي بك خبر

انقلاب أعوانه عليه ، ومحاولة مراد الاعتداء على زوجته . ويحاول سعيد الفتك بعلي بك بإعزاز من أبي الذهب فيفضل ، ويكشف لعلي بك عن حقيقة مجيئه ونوايا صيده . ويحاول قائد الأسطول الروسي التدخل في جانب علي بك . فيرفض علي بك الاستعانة بمن يخالفه في الدين والقومية . ويعد علي بك وحليفه الشيخ صاهر العدّة وحدهما لغزو مصر .

وهو فصل سريع الحركة يعتمد في التأثير على المفاجأة ، ويحرص على التطور النثائي للتاريخ والخيال ، وتأثرهما ببعضهما . وتمشى حوادثه مع روح العصر من محاولات الإغتيال ، والتعصب الديني والقومي ، كما تمهد أحداثه لحدوث الأزمة في الفصل الثالث . ويبدأ الفصل الثالث بعرض صور للحياة في عصر المماليك في مصر ، تقوم على القوضى والاضطراب والسلب والنهب واغتصاب الحقوق ، والفساد والحياة ، والسير في ركاب المنتصر ونسيان فضائل المهزوم ، ولعلم بهزيمة الشيخ صاهر والي عكا ، ويظهر علي بك حريحا ، فيكشف الياسرجي لمراد وآمال عن العلاقة بينهما ، ثم يموت ، ويعلم علي بك بهذه العلاقة قبل أن يموت كما يعلم بها أبو الذهب .

ولا تحدث الأزمة في هذا الفصل دون تمهيد لها في بداية المسرحية ، وإنما تتطور في نطاق الاحتمال ، ولو أن المناظر الأولى لا صلة بينها وبين التطور الدقيق للموضوع . وتحدث الهزيمة خلف الستار ، على أن العرض العام للفصول والمناظر يبين تقدّم شوقي الكبير في التأليف المسرحي ، وازدياد خبرته بوسائله ، ويمتزج بهذا العرض التحليل الإلحائي للشخصيات ، ولو أنه لم يبلغ بعد عمقا وغورا بعيدين ، وإنما ينحصر في التحليل الذي يدور حول معاني تنصل بمعاني الشعر الغنائي التقليدي عن قرب أو بعد .

وما زالت الشخصيات المسرحية بسيطة التركيب والملامح ، وتركب من الأهواء التي انصفت بها الشخصيات المسرحية الأولى في مركب جديد . على أن لها ألوانا غير مختلطة أو متضاربة كما اختلطت وتضاربت في المسرحيات الأولى . ولعلّ ذلك إلى وضوح صورها التاريخية في ذهن المؤلف قبل أن يعمل فيها خياله .

فعلي بك بطل يجمع بين صفات نبيلة وعيب تنفذ منه المسافة إليه . وهو صورة منسقة منسجمة لانتوانيو وفرعون ، وهو أوفر من كليهما حياة اقرب من التاريخ القومي من

جهة ، وصلاته بالتاريخ التركي من جهة أخرى ، ونصف علي بك بصفات النبيل وصفات الضعف ، وفي مقدمتها صفة الكرم .

فهو يقول لوكيله عن نفسه . —

أجل نحن أطعمنا الفقير ولم يكن له في قصور المترفين طعام
ونحن أشبعنا ابن السبيل ولم يكن يبل له فوق الطريق ادم
ونحن حضنا اليتيم فسمع دمه
رى الزاد مبذولا وفي كل صاحبة يتامى فعود حوله وقيام (ص ٣٨)
كما أنه مصلح اجتماعي حاول إصلاح التعليم وبناء المستشفيات والملاجئ فبقول .

وبني فركنًا للثقافة والحجاء يشاد وركنًا للصلاة يقام
ودار يوامى البؤس فيها ومنزلٌ تداوى حراحت به وسقام
ورفق بالعجاء نأسو حراحتا تقات على ساحاتها وتنام (ص ٣١)
على أن ذلك قد أدى به إلى أمرين ، أولهما فقر الخزانة ، فيقول له وكيله :
إنَّ الخزانة أصبحت بنذاك كالخجر الخرب
الفضة انقضت وما قد كان من ذهب ذهب
رمضان راح بنصفه والنصف راح به رجب (ص ٣٠)

وثانيهما استقلال أتباعه لطيفة خلقه وانفراض أعوانه من حوله فيقول لبشير :

صبرت طويلا يا بشير فما حلا ولا زلل الصبر الجميل مصابي
ولو أن رزئي بالغريب احتملته ولكن بأهلي فكبت وعذابي
بطاردني في الأرض من دب في يدي ورب في حجري وشبب ببابي
ومن طلب الدنيا بيأسي وسطوتي فلما حواها في يديه سطابي
ومن عشت أبنيه وأمر ركنه فصير هدي شغله وخرابي (ص ٣٤)
وبكرر علي بك شكاته في أحيان كثيرة من المسرحية ، فيتذكر انقلاب أعوانه عليه فيقول لبشير :

ولكن أمور قد جرت وحوادث بنقلة دنيا أو تبدل حال

نخافني من كان عند إمارتي يصول بجاهي أو يمشي بمالي
وعق الذي ربيت في حجر لعمتي ووطأت أكتافي له وظلالتي
تألف أصحابي وألب هيمتي علي وأغرى بالحروب رجالي
لقد جئت بابن ليس لي فكأنما أتيت بأفمي من سحق تلال
تفرق عني الناس إلا بطايتي ولم يبق حولي اليوم غير عيالي
سأمضي وما عندي لهم إن تركتهم سوى قوت أيام وخبز ليمالي
وقد زعم الناس الغنى في خزائني أتى من حلال تارة وحرام (ص ٣٨)
ونكاد نرى شوقي خلف هذا الحوار ، وندس مدائحهم للبلوك وإشادته بأعمالهم بين ثنايا
سطوره ، ونرى فيه أصداء لشكاة أبطاله السابقين في المسرحيات الأولى ، فنرى فيه ألوانا
من شكاة أنطونيو وكليوباترة وحزنها وأسفهما على انقلاب الحظ ، مع أنه — على عبويه —
أقل اصطناعاً وتكلفاً من الصور الأولى للحوار ، وما زالت به بقية محاولة استنارة العاطفة
عن طريق الشعر ، وما فيه من استرسال وإطناب في إشادته ، لزيادة التوتر المسرحي .
ونكاد نرى في تطوره صفات النجم الأفل ، فهو يشعر بالخطامة وهي تدنو ، وبه صفات
من الخلق العربي الشهم الكريم ، والمعطف على من حوله . فقد رفع آمال من مرتبة الإيماء
إلى مرتبة زوجة الوالي . ونعجب منذ البداية بشخصيتها الاليفية ، ذات الروح الوثابة التي
تأبى أن تعامل معاملة الرقيق ، فتقول لعلي بك :

سيدي غير شأننا بك أولى هذه السوق لم تلق مجلاك
تفتري النفس أو تباع على الأرض ولم يرض في السماء الملاك
وهي جريئة صريحة لا تخشى أن تقول لآبئها أمام الوالي :

قف ، أنت عبد المال يا أباي تلقى البريء لأجل المال في النار
لا سيدي لا . أبي لا تذكرنا فليست مخلوقة للبائع الغاري
وهي فتاة ذات كبرياء وأتفة تقول لمراد حين يعرض بها كرقيق :

سيدي من عنيت ؟ قل لي بمن عرضت ؟

فيقول مراد : أعني الملبعة الحسناء

فتقول له . سيدي إننا حراث ما زلنا .

أمام هذه الصفات لا يملك علي بك إلا أن يعجب بها ، وسيقول لها :

لك الله يا آمال أنت كبيرة وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤك نفسي هذه نفس حرة وهذا إياه ما عليه يريد ص ٤

ولا يملك إلا أن يتزوج بها .

على أنهما يتحركان في بيئة قوية فيها عناصر الشر والخديعة ، وتعددت فيها رسالهما . فنرى في أبي الذهب واليا يعرف كيف يصرف الأمور بالدهاء والخداع حيناً ، وبالجمال حيناً آخر . وهو رجل واقعي عملي لديه الغاية تبرر الوسيلة ، وهو يقابل في ذلك علي بك الذي أبي لاسترداد ملكه — الاستعانة بقائد الأسطول الرومي وليس هذه الصفات و مواقف كثيرة يظهر فيها . فيقتل ملوك ملوكاً آخر أمامه لسبب تافه ويقول له :

لا ترع قد كان من حزب علي كفيئتيه فقول اليوم ما كان يلي

هيا احملا حنته هيا اذهبوا بالرحل ص ٩٧

ومخادع والي عكا ويرأوه فمتظاهر بالعمو عنه إعجاباً به ، بينما يدركه في الخفاء وسائل

التخلص منه ويعلم صاهر ذلك منه ويقول :

ذلك الغدر والماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل ص ١٠٩

وتبرز من صور الشخصيات صورة لا وفاء والحرارة — حتى ساعة المزيمة — وشخصية

الشيخ صاهر والي عكا . فهو يجاهر أمام والي الذي ظفر بقوله .

أسروني ولو بقيت طليقاً .

محمد بك : ما الذي كنت صالماً ؟

فيقول له : كنت تبالو

كيف أبني اللواء حول حليني وأرم المصروف إذ تضجحل ص ١٠٨

وتتحرك إلى جانب هذه الشخصيات صور أخرى لشخصيات ثانوية كالجلال والمناشدة

والجنود ومراد والي عكا ، وقد مست مستاً خفيفاً أبرز طبائعها العامة إبرازاً طفيفاً لم يحرمها

قдрاً ما من الحياة .

وصحب تطور الحوادث والخصميات حوار يتصف بالصفة المسرحية في معظم أنحاء المسرحية ، سيما في المواقف التي يطمئن فيها الشاعر إلى قوة تأثير الموقف وال شخصية ، فيصير الحوار تعبيراً سهلاً طبيعياً لا كلفة فيه . على أن رواسب الاتجاه الغنائي ما زالت تلوح في بعض أماكن الحوار التي يحاول فيها المؤلف أن يضفي على خطورة الحادثة وعدة انفعال الشخصية تعبيراً غنائياً رقيقاً ، فيقوده إلى المبالغة والاسترسال ، ويظهر التكلف والحشو ، ويكشف شوقي المسرحي عن شوقي الشاعر الغنائي بشكل واضح . ومنجد صوراً لهذا الاسترسال بعد أن تتجاوز الأغنية الأولى التي يغنيها عشاق ، وفيها يذكر بلاده وهي تبدأ بقوله :

كوخ وراء الجبال مكلس بالجليد (ص ٤)
والنشد الآخر الذي يغنيه حين يعقد علي بك آمال ويبدأ بقوله :

غداً يعقد للوالي على الحساء آمال (ص ٢٩)
فهما صورتان للزعة الغنائية الصريحة ، في مسرحيات شوقي ، ويتصفان بما تتصف به أغانيه من تشبع بالموسيقى والعاطفة ، وقيامها بوظيفة غنائية خالصة في المسرحية ، ولا يتعملان بتطور الحوادث أو صفات الشخصيات أو يساعدان على تقدم حركة المسرحية ، فقد عرفنا أن شوقي جارى بذلك المسرح المعاصر ، وتأثر بعلم الجمهور إلى مملع الغناء واتبع مزاحه الخاص . على أننا سنلاحظ فيها قصراً وخفة في الأداء وانحلاله - الى حد ما - بالموضوع ، لا يظهرها بمظهر التكلف .

ولنصل بعد ذلك إلى صور هذه الزعة في حديث علي بك قبل أن يدارح قصره ويبدأ بقوله : —

سلام على قصر الإمارة والغنى واياوان سلطاني ودعت جلالي (ص ٣٧)
فهي قصيدة طويلة كثر فيها المؤلف ما قالته الشخصية ص ٣٧ و ص ١١٧ من المسرحية ، وعيب مثل هذه الأحاديث الطويلة حلوها من الحركة المسرحية ، بحيث تنعب الممثل في الأداء وتنقل على أسمع الجمهور . ولنلاحظ أن وزن هذا الحديث وصورته هي التي اتخذتها كليبارة لحديثها الطويل قبل أن تتحجر وعن طريقة يحاول الشاعر إثارة حو الحزن والأصف

عن طريق العهر ، لا عن طريق الحركة المسرحية وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً .
على أن مثل هذه الأحاديث لا تشيع وتكثر في هذه المسرحية ، كما شاعت وكثرت في
المسرحيات الأولى . وقلت بقدر واقصرت على الأحاديث السريعة الحركة ، المتصلة بالشخصية
والحادثة ، وأنشعبت بالحوية واكتسبت صفة طبيعية ، رغم طولها أحياناً فتقول آمال لنفسها
بعد أن طردت مراداً .

ويح لي ويح قد فسوت عليه وتجاوزت في المروءة حدي
ما الذي استوجب الأمير وما أذنب حتى رددته شرّاً رد
ويح قلبي يحبه . كذب القلب وبعداً لحب إلف بعد
فهي إنسان طبيعي ، ولم يحاول المؤاف تجرّيدها من تنازع العواطف ، ولم يحاول أن
يصورها بصورة مصطنعة تتمشى مع قواعد الأخلاق ، ففي الحياة قد بفرنا الشر كما
يفرنا الخير .

وآمال فتاة تزوجت بشيخ ، ويحاول مراد غوايتها ، وهو فتى جميل . على أن عاطفتها
الخلقية تنور لهذه الفكرة ، فتقول لنفسها :

هو مستهتر مشى على حجراتي وتنامى أمانه الزوج عندي
لا . بل القلب هفله بمراد هو هفلي من الحياة وقصدي
رب مالي أحسّ نحو مراد عفيفاً زائداً ولوعة وحـد
وحناناً كأنه رقة العشق حرى في دمي ولحي وحلدي
وتتضح في هذا الموضوع صورة للصراع بين الهوى والواجب ، حتى تغلب فيها
عاطفة الواجب فتقول :

لا ورب الجلال والحق آمال ارحمني للعصاوب آمال حدى
أنت من أمة تصون حمى الزوج وتقضي حقه وتؤدي
ربي لا تجمع العلاقة إلا من سلام إذا التقينا ورد
ربّ إنّ السلاء مني قريب وأرى حفرة وأخشى التردّي
رب لا تقض أن أخون عليّاً كيف أهوى على هوى الزوج عندي (ص ١٨)

بل شعر المؤلف أن تغير العاطفة يستدعي تغييراً في التعبير ، فيصبغ عزمها ونصميمها بصبغة خاصة يتغير فيها الوزن والقافية ، فتقول آمال في نهاية الحديث :

لا . لا . رويدك يا آمال لا تنبي على الأمير ولا تجزيه طفينا

واحبي حى الليث في أيام غيبته إن الأباة تحوط الغاب أحيانا

أما هو الزوج يرعى حق غيبته وتجعل الحرة الفضلى له هاما

لقد أقامك في محرابه ملكاً لا تجلي الملك المهدي شيطانا (ص ١٨)

ونستطيع أن ندس هذا التردد بين العاطفتين يتكرر بطرق مختلفة في الحوار ، وكأنما شعر المؤلف بقوة فأطلب فيه بعض الإطناب ، وسنرى في هذه النزعة في النهاية صورة أروع من الصراع في نفس ليلي بين الهوى والواجب ، فقد صبقت صورته الأولى في شكل بدائي في كليبوترة ، وهي موزعة بين أطلونبو ومصر في أكشيوم ، ومنرى فيها حرصاً من المؤلف على جعل العنصر الخلفي المثالي يتغلب في النهاية .

وندس مثل هذا الصراع في نفس علي بك في مواضع خاصة ، فيثور في نفسه صراع بين الضمير والواجب ، وبين العاطفة والشهوة إلى الانقمام حين يقابله قائد الأصعاول الرومي ويعرض عليه خدماته . فيقول علي بك لنفسه :

مالي قمعدت وتركيا مقهورة والروس حولي يخاطبون ودادي

أسطوهم بيدي وقائدم معي سأصيب جندي عنده وعتا دي

لا يا علي ، رويداً في الغضب ، إئتد ما تلك خطة حكمة ورهاد

ماذا جنت مصر علي وأهلها إن الجناة عليّ هم أولادي

وفيه تتضح سمات الصراع السابق وتطوره في المسرحيات الأولى ، وفيها لا يكاد هوى يحس بوجوده رغم تنازع عاطفتين قويتين متناقضتين في نفس أطلونبو وفي نفس كليبوترة وفي حديث كل منهما قبل الفصل في أمر نفسه وإقدامه على الانتحار ذكر لالوطن يمثل جانب الواجب ، وذكر لالحبيب يمثل جانب الهوى . وقد ورد الصراع بشكل بارد متتابع لا حرارة فيه ، رغم وجود فرصة نادرة لتمثيله ، وإنهائه بانتصار الجانب الإنساني العاطفي ، أو الانتحار على أنه هروب من هذا الصراع ، فيجئ المنظر ونحيا الشخصية .

وإننا لنرى كيف تقل ببوت الحوار وتتحرك بسرعة ، وكيف يشجراً البيت الواحد أكثر من ذي قبل مسابراً بذلك منعق الحوادث ، ومناطق الشخصيات فتقل العناية بانكامل جوانب الحوار والبيوت والقفافية ، وإيراد التشبيهات والمبالغات المصطنعة ، واشتراك أكثر من شخصية واحدة في الحديث في المنظر الواحد ، وتنوع المناظر في الفصل مع وحدتها العامة ، وعدم تفكك أوصالها . ونرى فيها مفاجآت تتوزع في ثانيا المسرحية بشكل لا يخرج على المحتمل والمناسب ، كما في محاولة سعيد اغتيال علي بك ، ومنظر مقتل بميش بك ، وكما في المفاجأة الكبرى حين يكتشف مراد علاقته بآمال ، وفيه تحمل الأزمة التي عقدت في بداية المسرحية ، وفي ثانياها عرض الموضوع التاريخي .

على أنه من المناسب للتمثيل حذف حديث لا يحتمل أن ينشده جريح يودع الدنيا ، فعلي بك الكبير قد حرج ، وهو مشرف على الموت ، وليس من المحتمل أن يخاطب مراداً خطاباً فلسفياً عن أسباب ضعف المهالك وحاجتهم إلى الاتحاد ، فذلك شوقي يبرز من بين شخصياته سافراً . ويحاول أن يستخرج العظة من التاريخ تشبهاً مع أسلوبه الخاطي . ولكن هذه العظة لا تتضح إلا بعد تطور الحوادث وبعد انقضاء زمن طويل . وربما كان من المناسب حذف منظر الجند في عكا في بداية الفصل الثاني ، ففيه يستعرضون الحرب ومضارها وفيها يبرز المؤلف سافراً أيضاً . ويدع شخصياته تتحدث عملاً لا يتصل اتصالاً رئيسياً بالموضوع ، وهو أقرب إلى الخوض منه إلى منظر من المسرحية .

على أن هذه المسرحية تبين تقدماً في فن شوقي المسرحي ، من حيث وجود عناصر المفاجأة والتهكم المسرحي ، وتطور الموضوع من عقده إلى حل ، ووضوح ملامح الشخصيات وسهولة الحوار ومرونته ، وتعدد لوحة الشخصيات . فإذا أسقطها في التمثيل بعد أن منلت لأول مرة عقب تأليفها ؟

يرجع ذلك إلى اختيار الموضوع من حقبة لا تتصل بتاريخنا القومي اتصالاً قوياً دافعاً ، إذ يعرض أمام الجمهور صفحات عصر مملوكي ، حكام مصر فيه أجاب عنها ، وتعرض أمامهم ما استلزم تصويره في العصر من ولاية يتنازعون على الحكم من أجل الحكم ، ولا يتصلون بالشعب المصري اتصالاً قوياً . فقد كان ذلك نصيب محمد علي الكبير بعد ذلك

ببضع عشرات من السنين . وعرض المؤلف أمام الجمهور صوراً لبيع الرقيق وشرائه ، وصوراً للنهب والسلب والخيانة والغدر . بل صور المؤلف الشعب تصويراً غير عميق ، إذ صورته بصورة شعب جاهل يسير في ركاب المنتصر وينقلب على المهزوم ، رغم ما أصداه إليه من خير . وبكاد يجمع مؤرخو هذا العصر على أنه كان عصر هدم واستنزاف ، لا عصر بناء وإصلاح في تاريخ مصر . بل لا يقارنون به عصر آخر من تاريخ مصر في نزعة الهدم لأنزعة البناء . وقد اقتصر شوقي على تصوير الملوك والحكام والقادة دون أن ينجح إلى تصوير حياة الشعب فيصور نفسه وآلامه وآماله ، ولكن حكم على ذلك منشأ شوقي وحياته . ولو عاش بين الشعب كما عاش حافظ إبراهيم — معاصره — لتغيرت وجهات نظره ، وأتيح لنا الاطلاع على مسرحيات من نوع آخر ، ولأقبل على التأليف إقبال المندفع من داخل نفسه ، تدفعه فكرة ، وتسيره طائفة صادقة عميقة ، ولاتج لنا مسرحيات تحمل طابع الحرارة والحيوية .

على أن الباحث لا يسهه إلا أن يرى في هذه المسرحية مناظر جذابة تجتذب الجمهور وجودة فنية تقدمها على المسرحيات الأولى . ففي نهاية الفصل الأول يرى الجمهور بوادر الأزمة بوضوح ، وتطورها السريع في الفصل الثاني ، وحلها في نهاية الفصل الثالث ، فلا يرتخي توتر اهتمامه بمتابعة المسرحية . ويرى فيها تقدماً فنياً في مناظر مهملها في مسرحياته الأولى ، فيجتذب اهتمامه مناظر الصراع بين آمال ومراد ، وقد سبقه نظيره في معرعة كليوباترة بين هيلانة وحابي ، وبين قيس وليلي ، ويدور الصراع حول حب يعترض سبيله حائل قوي . ويجتذب اهتمام الجمهور منظر الصراع بين علي بك وسعيد حين يكاد علي بك أن يقضي على خصمه ، وقد سبق هذا المنظر نظيره في المسرحيات الأخرى ، فهناك صراع بين قيس أو على الأصح زياد تابعه وبين منازل ، وبين ابن عوف وبين آل ليلي . ويجتذب انتباه الجمهور الصراع الأكبر بين علي بك ومراد بك ، ويتوقع الجمهور انقلاب حظوظه وتمتجز المفاجأة الكبرى في النهاية بنوع من التهكم المسرحي . إذ يعلم الجمهور بالعلاقة بين مراد وآمال ، بينما تجهلها الشخصيتان المسرحيتان ، وقد سبقه نظيره في معرعة كليوباترة ، حين تتحدث كليوباترة إلى أنوبيس عن حظوظ أفلونديو والجمهور ويعلم الجمهور أنه قد انتحر ، ولا

ألمره في مجنون ليل ، حين يتحدث بشر إلى قيس معزباً وهو مجهل أن ليلي قد ماتت ،
بأنما يعلم الجمهور ذلك . على أنه قد خط هذا الصراع بمهارة تقدمت خطوات على قدرة
الشاعر في المسرحيات الأولى .

بل إن المسرحية لتترك في نفس الجمهور معنى أعمق ، ومدلولاً أبقي أثراً ، فقد يتصارع
الخير والشر ويتغلب الشر أحياناً . وقد يفعل المسال في النفوس فعل السحر فيشتري القلوب
والضمائر . على أن تلك القيم الخلقية لا تتحقق إلا في مجال اجتماعي خاص . وقد كان في المجال
الاجتماعي في عصر الماليك المضطرب ، ميداناً يجعل من الممكن تحقيق هذه القيم ، بل يجعل
منها المثل الأعلى للناس .

فلئن طابت هذه المسرحية بمض العيوب العامة ، ففيها تقدم ملحوظ في فن شوقي
المسرحي .

الفصل السادس

عنتره

بين مجنون ليلى وعنتره وشوقي صلةٌ روحية قوية . فالجنون - كعنتره - شاعر يسير كل منهما طائفة الهوى . ويعتمد فهما على الغزل في جوهره ، ويستمد كل منهما امتيازَه من البراعة في إنشاد الشعر . على أننا نلصق في المسرحية الجديدة عمقاً في التعبير العاماني للشخصيات ، وإبرازاً لآلوان البيئة ، ووضوحاً لمعالمها ، وامتجابه الشخصيات لهذه البيئة وفيها تخصيص يقابل العمومية في التعبير والأداء في المسرحية الأولى . وسنلصق في المسرحية الثانية حركة قد يبالغ في إظهارها الشاعر أحياناً ، وقد قلت الحركة إلى حدٍّ كبير في المسرحية الأولى . وموضوع المسرحيتين متشابه ، فهو صراع عاشقين مع حوائل . وبينما تتحطم الشخصيتان في المسرحية الأولى لوجود حائل روحي قوي من التقاليد تمسك به إحدى الشخصيتين ، وتنحصر الشخصيتان في المسرحية الثانية لعدم وجود هذا الحائل الروحي ، ويستطيع البطلان تحطيم الحوائل المادية الجسمة وهم آل عبلة . وسنلصق في حوار هذه المسرحية درونة وتنوعاً وعمقاً لم نجده في المسرحيات الأولى .

وقد رجع شوقي ثانية إلى الألفاني يقلب صفحات البطولة فيه ، فاستموى مواجه كهاجر قصة شاعر آخر هو عنتره ، الذي انصف بصفات البطولة ، وصار قطعة من الأدب الشعبي بما نسج حوله من أقاصيص الشجاعة . واتخذ من عنتره بن هذاد الذي لقب بالأمراء لثقه في شفتيه ، بطلاً لمسرحيته وبنى موضوعه على ما ذكره الرؤاة عنه ، من أن أباه احتجبه لسواد بشرته ، ولأن أمه كانت حبشية ، وأبعده أبوه ، ثم ادعاه حين أغارت بعض أحياء العرب على بني عبس وأصابوا منهم ، واستأفوا إبلهم ، فقتبهم عنتره في جمع من عبس . وقال له أبوه . كرت يا عنتره . فقال له : العبد لا يحسن السكر ، وإنما يحسن الخلاب والعمر .

فقال له أبوه « كرت وأنت حر » : وقيل إن أباه ادعاه حين أغارت عبساً على طي، وأصابوا منهم أنعماء . فلما أرادوا الغنيمة قالوا لعنترة « لا تقسم لك نصيباً مثل أنصبائنا لأنك عبد » وطال بينهم الخطب حتى كرت عليهم طي ، فاعتزلهم عنقرة . قال « أو يحسن العبد الكر ؟ » فقال له أبوه « العبد غيرك » واعترف به فكروا فاستنقذ النعم . واعترك عنقرة بعد ذلك في حروب داحس والغبراء ، وفيها أغار على بني بنهان ، واطرد لهم طريدة وهو شيخ كبير ، وجعل يرتجز وهو يطردها . ثم تبعه وزر بن جابر النبهاني في فتوة ، فرماه وقال : « حذها وأنا ابن سلمى » وتحامل عنقرة الرمية حتى أتى أهله رمان : ويذكر البعض أنه مات في حرب مع طي ، بعد أن سقط من على فرسه ، واختبأ في دغل فرماه بعضهم بسهامه . وقيل إنه مات وهو في سفر حين هبت عليه ريح من صيف فأصابته وقتلته . على أن هذه القصة قد امتلأت بما نسجه حوله خيال الأدب الشعبي من حوادث البطولة ، وأشد له المنشدون الرجز والشعر ، وقصوا قصته في مجالس العامة . وصار مثلاً أعلى للعاهق الشجاع العفيف البدوي الجريء .

واستجاب مزاج شوقي لهذه القصة ، واتخذها موضوعاً لمسرحيته صور في ثناياها البادية الجاهلية ، وحياة الغارات والحروب والشعر والعيد . وصور ذلك في أربعة فصول ، قسم فيها كل فصل إلى منظر ، وكل منظر إلى عدد عديد من المشاهد التي تتغير تبعاً لظهور شخصية جديدة أو لتغير في الحوادث . وقد استغنى من هذا التقسيم في تنويع الحوار ، وأقلع عن الاندفاع في تيار الشعر الغنائي والاسترسال فيه . ففي الفصل الأول يظهر عنقرة ويشكو هواه ، ويعمر عليه فتية من الحي يعلقون على شدة بأسه وضخامة جسمه ، ثم يهتف هاتف بطلوع النهار ، وتتشد فتبات الحي نشيد الصفا وهنّ يعلأن جرارهنّ . ثم يظهر صحر إنه يسعى لخطمة عبلة ، التي لا تريد بغير عنقرة بديلاً وتهوى صخرأ فتاة أخرى هي ناجية وبغير اللصوص فجأة على الحي فلا يتحرك عنقرة إلا حين يصل إلى مسامعه استنجد عبلة به ، فيخلصها من أيدي اللصوص ، ويشكو إليها هواه ، ثم يدخل عبده حاملاً ما اصطاده عنقرة ثم اصطدم عنقرة بصخر فيدور بينهما حوار ينتهي باصراف الأخير مهزوماً .

ويقبه هذا الفصل الفصل الأول من مسرحية مجنون ليلى ، ففيه يتلخص الموقف ،

وتظهر العوائق في سبيل حب عنتره وعبله ، وليس الجمهور بأس عنتره وقوته الجسمية وقوة سحر بيانه . وهو فصل يحدث فيه التأثير بالوسائل المسرحية بعد أن اقتضت في المسرحيات السابقة على الإلهاد والتأخير ، ويرتفع الفصل نحو ذروة ثانوية يتوتر فيها ثم يحل ، على أن يترك العقبة الكبرى دون حل بعد ، ففيه مفاجآت ذاتية ، أهمها خطف عبلة ومداومة الحلي ، وموقف الشك الذي يقفه عنتره من الدفاع حتى يخف لنجدة عبلة . وفيه حوادث تمثل تمهيداً حياً مباشراً بدل أن كانت تقص وتحكى من قبل . وقد تعرض المؤلف لتصويرها بصورة عامّة في مسرحيته السابقة وهي « أميرة الأندلس » ولعله لمس قدرتها على التأثير في نفس الجمهور ، وعهد لها رجال المسرح الذين استقارم بقوتها . كما عني بإبراز صورة البطولة في عنتره ، وهيات له الظروف التي يصير فيها محور اهتمام الجمهور .

وفي الفصل الثاني يختط سحر عبلة بشكل جدي ، فيوافق أبوها على الخطبة ، ولكنه يشترط عليه أن يكون رأس عنتره صداقاً لها . وتستشار عبلة في أمر زواجها منه فترفض بعنتره بديلاً . ويعرض أبوها على الفور بعنتره ، وفي هذه الآونة يظهر عنتره وقد صاق أمامه إبلاً كانت متجهة إلى ملك فارس . ويلقي عبلة فيثها هواه من جديد .

وفي هذا الفصل ، كما في مجنون ليلي ، يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وتبرز الحوائل ، وبصير نجاح البطالين مشكوك فيه . فيبرز منافس لعبلة كما ظهر منافس لقبس ، على أن احتمالات نجاح عنتره وعبله في أمرها قوية . فالبطالان مجمان على تحقيق هدفهما ، مهما قام في سبيله من حوائل . ومعظمها يزول أمام القوة الجسمية ، وعنتره كفء لأن تغلب عليها . على أن فيه مناظر لم يكن هناك بد من تكرارها ، وهي مناظر لقاء عبلة وعنتره ، وما يحدث فيها من شكاة . فهي مناظر متحدة متجانسة في شخصياتها وموضوعها ، ويحتال المؤلف حتى تبرز بصورة مختلفة في أسلوب عرضها . ففي كلا الفصلين ينتهي المنظر بلقاء عنتره وعبله ، وبدليل محسوس على شجاعة عنتره وبأسه وصيده وغنمه .

ويبدأ الفصل الثالث بظهور عبلة غيري شك في حب عنتره لها . ثم يقبل عنتره فيتحقق مما تجد وتقتنع هي بصدق عاطفته نحوها . ويحاول العبدان اغتياله ، فيصرخ فيهما دون أن يدير وجهه إليهما ، فيسقط أحدهما ميتاً ويفر الآخر . ثم يظهر في الحلي منافس

آخر لعنترة ، وهو ضرغام ، ويطلب الزواج بعبلة ، فيطلب منه الأب رأس عنترة صدافاً لها ، فيغضب ضرغام ويلوم والد عبلة على غدره . ثم يقابل عنترة مقابلة الحر للحر ويكشف له عن غرضه ، ويحكي له عما دار بينه وبين والد عبلة ، ويحثكم عنترة وضرغام إلى عبلة لتختار واحداً منهما ، فترضى بعنترة ، وتحدث غارة على الحلي ، وبهذا ينتهي المنظر الاول . أما في المنظر الثاني فيقتل ضرغام ويقتل رستم قائد الفرس .

وتبدو في هذا الفصل مناظر مكررة لجأ إليها المؤلف ليطيل في مسرحيته . فضرغام عليه بصخر ، ويلقى ما لاقاه صخر . ولا يفترق عنه إلا أنه عربي نبيل وخم شريف . وشك عبلة في حب عنترة يبدو مصطنعاً قليلاً . ومنظر الصراع الآخر بين عنترة وضرغام وجيوش الفرس المغيرة ، منظر سبقته صورته حين خلاص عنترة عبلة من المغيرين ، واضطر إليه المؤلف اضطراراً ليضع نهاية لشخصية ضرغام ، الذي اضطر إلى قتله لعدم ضرورة وجوده في المسرحية بشكل دائم . كما يقتل قائد الفرس حتى تنتهي قصة الأبل التي ساءها عنترة . فهذا الفصل ليس بضروري جداً لتطور المسرحية ، وإن تنقص قيمتها إذا حذفت ويبدو غير طبيعي أن يموت عبدٌ من صرخة .

ونعود إلى تطور الموضوع الأصلي في الفصل الرابع . وفيه تقام الأفراح لصخر في حي بني عامر ، وتزن ناجية إليه على أنها عبلة . ثم يظهر عنترة ومعه عبلة الحقيقية في نفر من قومه . ويكشف عن حقيقة الأمر . وتقوم بينه وبين الجمع مبارزة يتغلب فيها عليهم واحداً واحداً . ثم يرغم عنترة صخرًا على الزواج بناحية ، فيتزوج بها غير كاره ، ويتزوج هو بعبلة . وبهذا تنتهي المسرحية .

وهذا الفصل هو الذي تحل فيه الأزمة . والمفاجأة طيبة ، ولو أنه كان من المستحسن أن يمهّد لها بإظهار منظر يوضح ما فعله عنترة ، حتى يستطيع مساندة حوادث الفصل الأخير بشوق وانتباه ، لما فيه من تحكم مسرحي . ويعلم الجمهور سلفاً بقوة عنترة المخارقة في النزال وقد تكررت أمامه صوراً كثيرة منه مما يجعله غير مدرك لقوته ، إذ فقد عنصر الجدة فيه على أن ما به من حركة ومناظر صراع وأفراح لا يفقده طرافته تماماً والشخصيات في هذه المسرحية أكثر السجاءاً ووضوحاً في الملامح من شخصيات

المسرحيات السابقة ، وصار الشعر فيها تعبيراً طبيعياً في كلام عنترة ، ولم تفسد الحركة المسرحية بالاسترسال الغنائي كما حدث من قبل . وفي عنترة صورة للمثل الأعلى للبطل في الجاهلية ، والمثل الأعلى الشعبي . فهو بطل ضخم الجسم ، مهول القوة إلى درجة خارقة . وهو فصيح ينشد الشعر الذي ينصب في تيارين رئيسين أولهما الغزل وثانيهما الفخر . ويتصف بصفات خلقية أهمها النبيل والمروءة والشهامة . وهو بطل قد تقدم كثيراً على بطل مجنون ليل ، وصار مركباً في شخصيته ومقدماً في عواطفه . وزال من قيس جانب الضعف ، فصار قوة وبأساً وشجاعة في عنترة وبقي منه جانب الاخلاص لأموى . وفيه بعض من حزين بطل الأندلس في أميرة الأندلس ، وهو صورة منه ، فهو بطل صراع وحرب وقاتل . على أن قوته تبدو غير طبيعية في كثير من المواضع ، وقد بالغ المؤلف في وصفها وهو ل من شأنها ، فمعترة منتصر على الوحش والناس مهما كثر عددهم ، ومرخ مرة فقتل عبداً بفرخته ، وتعمل عبلة إليه لصفات الشجاعة والبيان فيه ، فيقول لها .

ليت افتتانك لم يكن بشجاعتى وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولنبلها (ص ٦)

وهاتان الصفتان هما محور شخصيته ، وتبرزان بوضوح في المواقف المختلفة التي يوجد فيها ، فقد اقتنست عبلة الكثير من صفاته ، وتأثرت به في المرأة وقوة البيان ، وتظهر شجاعتهما حين تقابل اللصوص وتدافع عن نفسها ، فهي مسالمة بخنجرها دائماً ، وتقول حين يدهما اللصوص :

خنجري أين خنجري اليوم منى هو ذا خنجري تعال أعني

حط عفاني وحام عن قوس العزى ورد اللصوص عني (ص ١٧)

وتقول لمعترة حين يلتقها على قارة الطريق وحدها :

ربي معي وبعميري تحتي وهذا السلاح (ص ١٧)

وهي تعجب بمعترة من أجل هذه الصفات . فتقول له :

كل يوم يقال عنترة أربدى كيثاً وقام عن خرطوم (ص ٢٨)

ونصور مثلها الأعلى في الزوج بقولها :

أريد أجلاً هديدة القوى وصاعداً خفناً كجلود الصفا (ص ٧٢)
وهو مثل أعلى شعبي أيضاً ، وتقوم خطيبة في بعض العرب تدعوم للوحدة تحت لواء
عنتره ببلاغة نادرة .

وهي تحتقر في صخر عكس هذه الصفات ، فتقول عنه لعنتره :
جبانٌ ذليلٌ جاء عبساً وماءها يعرض للإفك العذارى ويفضح
فهي صورة من ليلي في حبها ، ولكن ليس فيها جانب تقليدي محافظ ، وكما يختلف
عنتره عن قيس يختلف هي عن ليلي

ومالك والدماء صورة من المهدي الذي يتمسك بالتقاليد ، إلا أنه ينتقمه ببله وجهه
لابنته ، ولا يريد أن يزوجهما بعد أسود جرياً على سنة التقاليد ، ويسعى لاغدر والتمك به
فبدس له العبدان ، ويؤلب عليه صخرأ ، ويحاول أن يؤلب عليه صخرأفاً . على أن صخرأفاً
صورة للبدوي القهيم الكريم الذي يعترف بمزايا خصمه ، وهو غفيف في حبه ، شعاع
يحترم عنتره لمثل هذه الصفات ، وينازله منارلة الشريف والحمر لحر ، ويدافع عن عنتره في
غيبته رغم أنه منافسه . ويقول لمالك حين يحاول إثارة غيرة :
لم لا أخافه ؟ تخاف وترجى في الرجال الفضائل

وإن ابن هداد وإن ذاع بأسه فتى ملء برديه غفاف ونائل
... لا لست حاصداً ولا أنا للنار الأكلة حامل
أأحسد من يحبي الغفاف بماله ويأوي اليتامى ظله والأرامل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا زحفت من أرض كدري جحافل
أأحسد من لا يعصم البيد غيره إذا افترقت تحت الملوك القبائل ص ٩٧

وهو صريح يقول لعنتره ببساطة عن مقصده حين يسأله :
« جئت أخطبها » . فيقول عنتره . « ما أجمل الصدق لم يلبس بالنكار » (ص ١٠٢)
وحين ترفض عبلة الزواج به ، ويفار على الحبي ، ينصرف صخرأفاً إلى ملاقة المغيرين
مع عنتره وهو لا يكتم له حفيظة . ويبقى حثفه في القتال .
وصخر صورة منافضة لعنتره أو صخرأفاً . فهو جبان ، وحين يفار على الحبي يهرب ، فيقول
في أحدهما :

الحياة الحياة النجاة النجاة

(ص ١٦) الفرار الفرار القفار القفار

ويخشى بأس عنزة فيقبل ناجية زوجها له وهو يقول :

قبلت يا ظم إن قبلت طمر

(ص ١٣٦) مرمر بما شئت أنت هنا الأمر

ولقد انتفع شوقي بتلك الأقسام العديدة التي أدخلها في تقسيم الفصول إلى مناظر ، ثم إلى مشاهد صغيرة في تعريف الحوار . فزادت المرونة ، وقلّ الاسترسال الغنائي وظهر فيه لون الشخصية ، وعبر عن الموقف تعبيراً فيه عمق في العاطفة وصدق في التعبير . فعنزة شاعر يتحدث ذللاً وغفراً أو يفيض حمرة بالحماسة . وقد يجمع بين هذه الصفات جميعاً في مواضع . يقول عنزة في بداية المسرحية :

علي الصبح عني كيف يا عبل أصبح وأين يراني نجمه حين يلهج

أني خيمتي كالناس أم في بيوتكم أبت الخيام الشوق وهو مبرح

أقبل أطناب البيوت وربما تلفت من منلة الدمع تسفع

أرى بوقوفي في ديارك راحلة كما يستريح ابن السبيل المطرح

أبوك غريب القلب لم يعرف الهوى ولم يدر ما بأهواء القلوب ويحرج (ص ١)

أحيد عن الحاري لكي لا يريكم وأقدي كلاب المحي عني فتنبج

فيا عبل قد طال التناهي وظله متى بتداني الحوادث تسبح

إذا قارنا هذا الحوار من حيث صلته بالموقف والشخصية بخوار الأبطال ونحوها لنفسها في المسرحيات الأولى ساعة الانفعال العائلي . لمنا في هذه الأبيات تركيزاً في التعبير والتركيب وقوة الاتصال بهما أكثر من ذي قبل . ومنرى كيف تنوع الحوار واتخذ صورة أخرى ذات وزن وقافية وموضوع مختلف ، يبين إدراك الشاعر لعيوب الاسترسال في الحوار ، واعتماده على الشعر في التأثير ، دون أن يتصل بدواعي الموقف والشخصية . بل يحاول أن يخفي عجزه وراء سبل من الشعر المتدفق الذي يهيم من نفسه

أكثر مما يعبر عن الموقف المسرحي . فيصعد عنجرة بعد حديثه إلى ربوة ويقول :

يا ليت حبك عبل لي حب القطاة لشكلها

أو حب قبرة الصفا لاليفها وظلمها

أو مثل حب نجبية مجنونة في ظلمها

ليت اقتناك لم يكن بشجاعتى وبفضلها

أو ليت حبك لم يكن لقصائدي ولتبلها (ص ٦)

لقد انتقل شوقي من طور الذاتية في التعبير إلى طور الموضوعية فيها ، فابتدأ في إبراز الصور كما تتراءى لأنفسها ، وكما تستجيب لدواعي البيئة ، وتتلون بألوان العاطفة وتلك خطوة كبرى في تطور فن الشاعر منها ما تبلغ ذروتها في مسرحيته الأخيرة . وعبر الحوار عن الشخصيات وألوانها ضعفاً وقوة ، وتجزأت بحوره وأوزانه وتعددت قوافيه ، ولم يعد الشعر متمسكاً بإيرادها متجانسة . ويتضح ذلك في المناظر العديدة في أنحاء المسرحية حيث تكثر الحركة ، كما في المنظر الذي يصور سقايا العروس على خيمة عيلة ، ومواقف الصراع والنزال ، وحين رأى المؤلف أنه لا مناص من حديث طويل ، احتال على ذلك بتنويع القافية والبحر . وفيه يسأل أهل عيلة عن مكانة صخر بين قومه قبل أن يتزوج عيلة يقول

مالك . —

مالك : أسيخوإلى . أصاحبكم شجاع فعيلة تبغض الرجل الجياما

أحدم : كليت الغاب إقداماً وكرا إذا اعتقل المهند والسناما

مالك : أسيخوإلى . أصاحبكم جواد فعيلة تبغض الرجل الميخيل

أحدم : يكاد ندى يديه حين يسمي ينمى حاتم السمح المنيسلا

مالك : أسيخوإلى . أصاحبكم جميل فعيلة تبغض الرجل القميما

أحدم : ألم تره . ألم تنظر إليه . إذن لم تبصر الملك الكريما (ص ٥٣)

واحتال على إكسابه عنصر التشويق بإشباعه بالهيكامة التي تنبع من المبالغة في وصف خصال صخر ، وهو كما يعلم الجمهور ، من قبل يتصف بعكس هذه الصفات ، ولكن هكذا طبيعة الخاطبين . ويتطور هذا الجانب الهيكاهي ويتسع فيما بعد في المسرحيات الهيكاهية .

وإذا نظرنا إلى الأناشيد الغنائية ، وجدناها تملون بلون الموقف ، ولا توجد لها كما كانت من قبل ، في الفصل الأول يمد نشيد الفتيات حول البئر لظهور صخر وحدينه معهن وفي نهاية المسرحية يغنى نشيد في حفلة عرس . وأتت الأناشيد خفيفة لفظاً وتركيباً ، وسريعة في حركتها . ومن الممكن استغلالها في توضيح جانب من البيئة الجاهلية . ولعل الشاعر قد استباح لنفسه حرية التعبير والتصوير ، فلم يخضع لمراجعته ، وسمح لخيااله بالاجترار فلم يقتبس من شعر عنتره أو يتكلم عليه إلا في القليل ، وهو لا يكثر منه في هذا الشعر القليل الذي يأتي به . بل لم يتعد بضعة أبيات وردت في نهاية المسرحية في حديث عنتره وهي :

لم أنس ذكرك والرماح تسيل من درعي وتصبغ مشفري بالمندم
(واقد ذكرك والرماح نوافل مني وبيض الهند تقطر من دمي)
فضيت اعتنق الرماح لأنها خطرت كأمر فذك المتقوم
(وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثفرك المنبسم) ص ١٢٢

وتشعبت فصول المسرحية ومناظرها بالمواقف التي تجذب الجمهور وتسار ذوقه ، وفي مقدمتها مناظر العشاق التي لم تكد تخلو منها مسرحية من مسرحيات شوقي ، فأطب طائفة عامة مشتركة في النفوس ، بل يعتبر البعض أنها محور الحياة ودعائها . وقد استبد المؤلف هذه المناظر في مسرحياته السابقة ، وازدادت خبرته بتصويرها فأكثر منها في هذه المسرحية . ويرتفع في هذه المناظر مستوى شعر البطل ، ويستمد شوقي الوحي فيها من قدرته الغنائية وخبرته بمطالب الغناء وانشاد الشعر النزلي . ونلس في شعر عنتره عمقا وتخصيصاً لم نجدها في شعر العشاق السابق . وتكثر فيها أيضاً مناظر الصراع ، بل معظم هذه المسرحية قائم على صراع حي خارجي ، وقليل من الصراع العقلي . وهو يتجمع وينفرد في ثنايا المسرحية حينما يلتقي عنتره خصوماً ، وحينما يريد الشاعر إظهار جانب الشجاعة والبطولة فيه . وقد قادت هذه المظاهر الشاعر إلى المبالغة والتهويل في إبراز هذه الصفة في البطل . فهو أبداً منتصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم كما يتلاعب اللاعب بقطع الشطرنج . وقد اختفت الأزمة إلى حد كبير في ثنايا الشجاعة والبأس الجارف ، ولا نشعر بالجمهور نقاق

على مصير البطل بعد أن شاهدته في منظرين من مناظر صراعه . وحيداً لو اقتضت هذه المناظر على المنظر الأخير الذي يصارع فيه عنقرة رجال فارس ويردي فيه قائدهم . ووجه اهتمامه قليلاً إلى تحويل الموضوع من تآمر خارجي للحوادث إلى تحليل داخلي للشخصيات بحيث يلس الجمهور فيه نوازع البطل من هوى وعزم يسير حركة الموضوع ، ويبرز الأزمة والحل ، ويعمل العمل تمثيلاً دقيقاً .

ولكنه عيطان الشعر الغنائي الذي كان يجتذب شوقي وهو يصور شخصياته وأحداثه فيصرفه عن التعمق في تحليلها ، وإكسابها صفة التخصيص فيميزها بين أفراد نوعها ، وحدابها إلى الغاية بمجودة الشعر فأتصل بنفسه أكثر مما أتصل بقلوب شخصياته . على أننا نلس في هذه المسرحية غاية ما وصل إليه فن شوقي في تحليل الشخصيات والحوادث ومعالجة الموضوع لطبائعها ، وظهور ألوان البيئة فيه إلى حد غيّر شخصياته ووضح ملامحها إلى حد كبير قياساً إلى فنّه في مسرحياته الأولى .

ولم تمثل هذه المسرحية مرات متعددة كما مثلت بعض مسرحيات شوقي رغم احتمال نجاحها لاهتمامها بالمثل العليا الشعبية وحياة العامة من ناحية ، وحدود شعورها من ناحية أخرى . وربما رجعت معظم أسباب ذلك إلى تطالبها لأنواع خاصة من الممثلين وأنواع خاصة من الممثلات وأدوات كثيرة تتعمل بالحياة العربية الجاهلية ، وأدوات تستعمل في مواقف الصراع المختلفة . وربما رجعت ذلك إلى تأخرها الزمني في المسرحيات التي ألفها الشاعر . على أنها أقرب للمسرحيات العربية تمثيلاً للحياة العربية وفتوة الميعة فيها . وتصوير مثلها العليا ، سواء من جانبها الاجتماعي ومثل العليا من قتال وشجاعة ومروءة ، أو جانبها الأدبي من إنشاد الشعر الرفيع . وتحويل غير عظيم في بعض المناظر والاستغناء عن بعضها يمكن للخروج إخراج مسرحية جيدة متأسكة منسجمة .

الفصل السابع

أُسرة الأعراس

مسرحة نثرية

هذه هي المسرحية الوحيدة التي كتبها هوقي نثراً . أوحى موضوعها إليه - فيما يرجح - زيارته لاسبانيا عقب الحرب الكبرى الأولى حين نفي إليها . فبعد أن ألف مسرحيتين متصلان بالتاريخ المصري القديم : وهما مصرع كليوباترا وقبيز ومسرحيتين متصلان بالتاريخ العربي وأبطاله الفراعنة : وهما مجنون لبل وعترة ومسرحة متصل بتاريخ مصر في عهد المماليك وهي علي بك الكبير اتجه الى ذلك الركن العربي الذي وصلت إليه الحضارة الاسلامية . فكتب مسرحية نثرية عن الايام الاخيرة لبني عبّاد في أهلية قبل غزو المرابطين لها .

ويأتي ترتيب هذه المسرحية في التأليف بعد علي بك الكبير ، كما يضمها مؤرخه . وتدل الدلائل الأدبية بها على صحة هذا الوضع . فقد امتزج بالموضوع التاريخي في مسرحية علي بك موضوع غير تاريخي انصل به وتطور معه وانتهى بعده . على أنه لم يندمج معه اندماجاً كلياً ، ويتصل بحوادثه اتصالاً وثيقاً إلا في هذه المسرحية . فقد صاير الموضوع التاريخي الرئيسي موضوع خيالي واندمج فيه وحرك حوادثه وأكسب نهايته صبغة تنفق ومجراه .

وقد حدا الشاعر إلى ذلك طاقته الخيالية الشعرية ، وسعيه إلى التخفيف من وقع الكارثة التاريخية . ويدور الموضوع الخيالي ، كما دار في مسرحية علي بك الكبير ، على طائفة الحب ومحوره لقاء المفاق وقيام حوائل تحول دون تحقيق آمالها حتى تنهياً ظروف اللقاء ويتحقق

الآمل . بينما صار الموضوع التاريخي سيره الأصلي دون أن يحوّر فيه الشاعر إلاّ في نهايته الخيالية ، وقد اتصل الموضوعان ببعضهما اتصالاً موفّقاً منتظماً خلال الفصل الحصة التي تنقسم إليها المسرحية . وفي الفصل الأول تقصّ بنية على أتباعها خطورة موقف أخيها في قرطبة ، وخطورة موقف أبيها في أشبيلية . كما تذكر قصة لقائها بحسون التي التقت به في سوق السكتب . وبهذا ينتهي المنظر الأول . أما في المنظر الثاني فيقتل المعتمد رسول ملك الاسبان لقيته . وفي المنظر الثالث تزيل بنية خصاماً عابراً بين أمها الزمكية وأبيها المعتمد ويقدم لنا هذا الفصل ، على تعدد مناظره ، الشخصيات الرئيسية ، ويلخص لنا الموقف ويبيّن بوادر الأزمات ، وبداية الاتجاهات التي ستتبعها الحوادث ، وأشعرنا بصورة من اليأس الذي يسود الباطن ، ونضعف من الأمل في حل هذه الأزمات . ويعتمد هذا الفصل على التصوير التاريخي لحياة الملك وأهله ، وانحلال ملكه وكرمه وقوته اليائسة أمام ملك الاسبان فهو يقتل رسوله ، وهو يعلم أنه لن يستطيع مقاومته .

وتتضح أحوال المجتمع المضطربة في الفصل الثاني ، نرى فيه صوراً للحروب الداخلية والاضطرابات الاجتماعية ، نرى حريز بطل الأندلس ، وشقيق ملك الإسماع أميراً له ، ولعلم أنه حمل معه كنوز ضليطة في مرج طائل . ولا يخفى حريز أمره ، واستطاع بعض اللصوص على الخائن بعد أن يحدروا القوم ، إلاّ واحداً كان صائماً ، ويكون الدرج العاطل من نصيبه ، فيعثر على الجواهر في داخله فيفوز بها .

ويستوعب الفصل الثاني لايراز الحياة في العصر ، وفي ثاباه يعثر ابن حيون على السكتر ، وهذه بداية تطور الموضوع الخيالي ، وعلى نتائجه تتوقف نهاية الموضوعين معاً . وبينما لا يوجد في الفصل الأول أزمة أو مفاجأة قوية ، إذ يعتمد معظمه على العرض والتفاصيل وتقديم الشخصيات ، يمتاز الفصل الثاني بما فيه من حركة في الموضوع ، ومفاجأة يرتفع الفصل إليها ، وتجذب انتباه الجمهور رغم أنها تبدو غير محتملة الوقوع ، إذ تحدث بطريق الصدفة البحتة . ولكن لم يقعد شوقي إلى تصوير موضوع يتعاور تعاوراً داخلياً وإنما يجعله يتطور تطوراً خارجياً ، فيرى عوامل تخضع للصدفة ، بل كشيء ما تتدخل أصاليب القصة أصاليب العرض المسرحي .

وفي الفصل الثالث ينقد ابن حيون ، صاحب الكنز ، أبا حسون من الإفلاس ، ويؤيئ له على بيتته الذي أوعد أن يبيعه ، ويكتشف حسون أن زائر هو ابن فحين وهي بنت المعتمد ، ويبادلها حباً بحب .

وهكذا يتحرك الموضوع الخيالي في الفصل الثالث ، وتبدو فيه حركة وحياة ، وتظهر فيه مفاجاته وأزماته الصغرى ، فهو جيد من الناحية المسرحية . على أن عيوبه هي عيوب الفصل الثاني ، وهي اعتماد الموضوع على عنصر الصدفة في حل أزماته . وليست الصدفة قانوناً شاملاً للحياة ، وإنما تخضع الحوادث في الحياة العادية لعناصر السببية ، ومن الشخصيات وطبائعها تتجه الأعمال والأفعال .

وفي الفصل الرابع يجتاح ابن تاهقين أهيلية ، ويعزل المعتمد ، وينقله سجيناً هو وأسرته إلى قلعة بأغمت ، ويستبيح رجاله المدينة وهكذا يرجع في هذا الفصل إلى الموضوع التاريخي ، الذي بدأ في الفصل الأول ، وتتطور حوادثه تبعاً للحقائق التاريخية ، وهو فصل أقرب إلى نهاية المسألة منه إلى نهاية الملهاة .

على أن الشاعر ، يجمع في الفصل الخامس بين الموضوعين ويصاهما ليخفف من حدة تأثير نهايتهما . ففي المنظر الأول يمر والد حسون على بئنة عند قائد مغربي ، ويخلصها منه ويهرب بها مع ابنه حسون . وفي المنظر الثاني تقعد الجماعة « أغمت » حيث يقيم المعتمد الأمير مع أهله . وفي المنظر الثالث تفاجئ بئنة أهلها بظهورها ، وتقص على القوم قصتها ويوافق المعتمد على تزويجها من حسون . ويظهر ابن حيون ويهرب المعتمد ثلث ثروته وحسود ثلثاً آخر مع بئنة ، ويبقى له ولأبي الحسن الثلث الثالث . وبذلك تنتهي المسرحية وهذا الفصل فصل المفاجئة الكبرى التي يظهر فيها ابن حيون . على أن عيبه هو عيب الموضوع عند هوق بشكل عام ، إذ تتطور الحوادث تطوراً خارجياً في الموضوع الذي ابتكره الشاعر ، وتكثر به عناصر الصدفة بل تحكم في تسيره . والموضوع القوي يتحرك حركة منسجمة تتضح فيها الأسباب والنتائج ، وتعمل اتصالاً قوياً ، وتبرز الأعمال سائرة لأمزجة الشخصيات وصفاتها .

وهذه الشخصيات عامة في تركيبها ، وهي أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد المتمايزة

الملاحم في النوع الواحد . فالعتمد ملك عربي شاعر يشمر بشعور العربي في غضبه وكرمه وشجاعته . وهو شاعر استهوت قلبه فتاة جميلة بشعرها فتزوجها ، وقد أقبل على اللهو اقبالاً ضيع ملكه . وبثينة ابنته فتاة فيها من كليوباترة حبها للأدب والعلم ومن آمال فضيلتها ، ومن ليلى هواها ، على أنها أقربهم جميعاً للحياة ، وهي — كماها — أقرب إلى خلق أفراد الشعر ، فقد ورثته عنها ، وفيها من أبيها حبها للعالم . وابن شاليب صورة لا بأس بها لليهودي الذي يفقد كياسته في سبيل المال ، وبقية الشخصيات الخيالية متصفة بصفات عامة ، فابن حيون متدين كريم ، وحسون وأبوه كرماء مهذبون ، وفيهم جميعاً صفات العرب من حب للهو والأدب والمروءة والشجاعة ، وهي صفات العربي وقد عبر عنها شوقي تعبيراً نوياً ذاتياً .

وقد كان هدف شوقي على ما يبدو هو العناية باللغة أولاً وآخرأ أكثر من عنايته بالتحليل والتصوير للشخصيات . وقد اتجه الشاعر في أواخر حياته إلى استعمال السجع ، وهو أسلوب وسط بين الشعر والنثر — في أفكاره وأصاليبه . فتعبيراته مقسمة تقسماً موسيقياً لوحظ فيه حسن الصياغة ، وعباراته تدور حول التشبيهات والاختلاطة البدعية . بجانبها الجمالي متفوق على جانبها العلمي التحليلي المنطقي .

ولم تخل المسرحية من آثار أسلوب شوقي المنشور في كتابه هذا ، ففي حوار الممرحمة بعض المجمع ، صياحين تشدد عواطف الشخصيات ، وحين يطول الحوار ، فيحتال شوقي على تخفيف وقعه على الجمهور ، وتسهيل مهمة الممثل ، بإيراده بالسجع على أن المؤلف لم يكثر معه وظل أسلوب الشاعر من حيث الأداء واضحاً ، فهو يطنب في تفصيل الفكرة الواحدة في الحوار الواحد ، ويعبر عنها بطرق مختلفة تختلف فيها التشبيهات وتزين الموسيقى تقول الأميرة (ص ١٥)

« يا وىح أبي لقد نظرت إليه وهو في قصر السوسان الضيق الصغير بقراطية فوجدته كئيباً متمللاً ، كأن تلك السقوف المنخفضة لم تكن تليق برأيه العالي ، وكأن تلك الحجرات الضيقة لم تنسج لعينه السباحة . وكأنما كان يرى الزهراء أولى بأن تظله ، وأجدر بأن تظله ، وهناك دنوت حتى صرت خلفه : . . . »

وهذا مثال آخر من قولها: (ص ١٦)

«ملك جريد أضيف إلى ملك اهيباية . ما أصغر المضاف والمضيف إليه، أنظر ابن عباد إلى العرش كيف صغر، وإلى الصولجان كيف قصر، وإلى الملك كيف اختصر، وتأمل الحكم في قرطبة كيف رد اليوم بالمعتمد، ومجلس الناصر كيف شغل بابن عباد .

وهذا مثال ثالث من قول المغربي . (ص ٨٢)

«ولكني مزعم سفرًا شاقًا بعيداً . وما يدري ما وراء الغربة من الفجوات، وما تدري نفس بأي أرض تموت» . وقوله (ص ٨٢) ما أنا بالمساوم ولا بالرجل الذي يلتمس الفوائد لنفسه من مصائب الناس، ولكني جئت أخاطب إليك الدار، وأجعل مهرها وما أقدر أنا لا ما تقدر أنت ولا الناس .

ومثال آخر من قول ابن حيون (ص ١٠٨ - ١٠٩) .

«إعلم أيها الملك أن هذا الضيف الذي نصرته ونصرك، وحالفته وحالفك، وقائمت معه قتالاً يبق حديث الدهر هو أهل لأن يقدرك ... وأنصح لك أن لا تؤلمني الأرقم مريرك وأن تقطع السيف قبل أن يقطعك، وأن تنبض من فورك على ضيفك فتجبه ولا تقاومه، حتى يأمر جنوده بمغادرة الأندلس بره وبحره . . .» .

وحين يطول الحديث لاحتوائه لقصته يستعمل المؤلف في الحديث، ويحاول أن يكسوه بالعبارات البليغة، فالبلغة، من رصانة الألفاظ إلى ارتفاع الآملوب، وصيلة المؤلف لتخفيف من عبء النقل الممرحي لهذا الاطباب الغوي . والأمانة على هذه الاماات التي تمكى عن الحادثة دون أن تمنحها تمثيلاً مسرحياً كذبة، فيقص أحدم على الملك قصة أبي الحسن وإفلامه (ص ٣٤) وتذكر بثينة قصة حب أبيها لامها بفكسل لا يخلو من تكلف (ص ٥٢) ويقص أبو الفاسم قصة حبه لروبة المسعد، وتركها إياه (ص ٥٨) . وغيب مثل هذه الأحاديث الطويلة أنها لا تؤدي الغرض الذي وجدت من أجله ويهدف التأثير المراد بها لعدم تعويرها بالوصيلة الممرحية المذمومة، فالجمهور يضحى ذرداً بالاملوب الخاطي ولا يتابع الحوادث بعقله، وإنما يتابعها بمحوامه ودوامته أكثر من متابعتها بعقله، والوصيلة إلى ذلك بالتصوير الممرحي المتمثل في الحوادث لا بالحكاية عنها . ويظهر الجمهور

بسرعة بهذا العيب ، وبمل هذا النوع من الحديث ، فيفقد قيمته ومدلوله الذي توخاه المؤلف بالرغم من بلاغة تعبيره .

على أنه من الانصاف أن يقرر قلة مثل هذه المناظر التي تعتمد على الحوار وحده في المسرحية ، فإذا استثنينا الفصل الأول الذي تلخص فيه الالتزامات بوسائل القصة ، رى معظم مناظر المسرحية الأخرى وقد صور فيها الحوار سهلاً سريعاً ، واللغة مجزأة لا تناسب ذلك الانسياب الهفوي الذي لمسناه في الفصل الأول . بل رى الفصل والمناظر وقد انسجم تركيبها ووضوحه اللازمة فيها ، ثم تلتها المفاجأة . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر لقاء حسون وبثينة المتكرر حتى يكثف حسون حقيقتها وحقيقة عواطفها نحوه ، وفيها عبه من مناظر لقاء العشاق في المسرحيات الأولى . ومن هذه المناظر الجذابة مناظر الصراع والأبطال ، وكثيراً ما يحكى عنها ، إلا أنها تصور تصويراً تمثيلاً في الفصل الثاني ، حين يبرز حريز ومعه بطرس الأمير وستمهد هذه المناظر لمناظر الصراع في مسرحية عنتره ، بل صبتع فيصير محور موضوع المسرحية ، ومحور شخصية عنتره ، ومن هذه المناظر الجذابة تلك المناظر الكثيرة التي تنطور تطوراً منتظماً نحو المفاجأة ، وفي نهاية كل فعل من الفصول الأخيرة يتحرك الموضوع نحوها ، والجمهور على علم بتطورها ويزيد من اهتمامها بها ما فيها من نهكم مسرحي .

ولولا الاسترسال البلاغي الذي يوازي الاسترسال الغنائي في المسرحيات الغنائية السابقة والتطور الخارجي لحوادث الموضوع ، حيث تتدخل فيه عوامل العدفة لا كتملت جوانبها . على أن هذه المسرحية ، رغم رقي لغتها تملح لتمثيل بتعديل بسيط في بعض مناظرها واختصار الحوار في بعض الأماكن ، والاقتصار على تلك المناظر التي تستعرض الموضوع استعراضاً تمثيلاً ، وهي كثيرة بعد الفصل الأول .

على أنه ينبغي أن نسير إلى اتساع في ناحية من نواحي فن الشاعر ، وهو الجانب الفكاهي . فقد اعتمدت الفكاهة في مسرحياته المحزنة على شخصية محترفة تصل الفكاهة وقد عساه لون المأساة مساً خفيفاً . ففي مصرع كابوبتره يقوم أنفو بذلك ، وفي مجنون ليلي يقوم بشر هذه الوظيفة في بداية المسرحية ، وفي هذه المسرحية يقوم متلاص بذلك .

على أن الشخصية الفكهة ذات حدين ، إذ تنقلب عناصر الفكاهة فيها إلى صورة من صور التهمك المسرحي المتسع الأفق ، فهي أداة للضحك والبكاء . فأنشؤ في نهاية المسرحية يبكي عندما ينقلب مصير القصر وأهله من فرح إلى حزن ، وبشر يصير وسيلة حزن في مجنون ليلي ، فهو رسول موت ليلي إلى قيس ، ومقلاص يعلم أنه صديق الأميرة ولكنه صديق من أجل صفات لا يسر هو منها كثيراً . ومقلاص يرسل العظة في الفكاهة ، ويطلق السخرية مخفية وراء ستار مكاتته كضحك الملك . وهذه الشخصيات المحترفة تفتح قلبها للجمهور على حقيقته ، وتكشف عن انسانية عواطفها . وتجدر الإشارة إلى جانب الفكاهة الذي يكشف عنه مقلاص في هذه المسرحية ، وهو أوسع جوانب الفكاهة في المسرحيات التي ألفت من قبل ، وتنبأ بما سيؤلفه الشاعر بعد ذلك من ملامح صورها هذا الجانب المضحك للحياة . وسنرى امتداد هذه الناحية في السكت هدى .

ولم يتبع هوقي تأليفه في المسرح النثري بعد هذه المسرحية ، ولعله لمس صعوبة هذا النوع من التأليف المسرحي . فالشعر أداة التعبير عن العواطف ، ومن السهل الوصول إلى نفوس الجمهور عن طريقه . وقد عولجت مواضيع الاتصال الغنائي فيه بالفن المسرحي ، ولعله أدرك قصر النثر عن تأدية هذه الوظيفة ، فهو أنقل على السمع ، وأمتع في الانشاد من الشعر ، إذ ينقصه عنصر الموسيقى ، ويبدو تشبعه بالعاطفة مطمئناً .

ويرى بعض النقاد أن الشعر هو الوسيلة المناسبة للتعبير عن العواطف ، وإن النثر يعبر عن الأفكار العقلية المنطقية العملية الصالحة للملهاة .

وقد اجتذب موضوع هذه المسرحية أفلام بعض كتاب القصة المنشورة ، فاعتمد عليه علي الجارم بك في قصة « شاعر ملك » (عدد ٦ من سلسلة أقرأ) وقد أخذ حوادث القصة من المصدر الأول وهو تاريخ المقرئ في كتابه « نفع الطيب في غصن الأندلس الرطيب » ومن المرجح أنه قرأ مسرحية هوقي ، ووجد في موضوعها قابلية لعرض التهمك ، واتساعاً للتصوير والتحليل ، فكتب قصة منسجمة متسعة الاوحة ، صور فيها جوانب العصر ، ونفسيات الشخصيات ، تصويراً نفوذاً على تصوير هوقي إلى حد كبير .

الفصل الثامن

الست هري

ملبأة

لأول مرة في مسرحيات هوقي نرى مسرحية تنبع حوادثها من شخصياتها ، ويتطور موضوعها من طبائع هذه الشخصيات وأمزجتها في إنسجام لا حشو فيه ولا استرسال . ولم يكن ذلك نتيجة تطور في فنه ، ملاحظة الجمهور والوسائل المسرحية للاتصال به ، أو ترتيب الفصول والمناظر والمفاجآت والأزمات ، وإنما يرجع إلى اتجاه الشاعر إلى الحياة يستمد منها الوحي والإلهام في التشخيص والتصوير . ففي الحياة لمس الشاعر الناس يحبون أفراداً كالجزر في بحر متسع ، لكل فرد ذاتية ، وملوك تتفق مع هذه الذاتية . ومن هذه الذاتية ينتج سلوك يستطيع الكاتب المسرحي أن يصوره في مسرحية توضح فاحية من نواحي السلوك الإنساني كما تظهر في هذه الذاتية ، وتلك ظاهرة هامة أساسية في تطور فن الشاعر ، خلف فيها التاريخ والتصوير لشخصيات أدركها وأحس بها إحساساً عاماً دون أن يتجاوز في تحليلها إلى ما وراء عناوين التاريخ وأوصافه العامة التي لا تميز فرداً عن فرد أو شخصية عن شخصية .

وعاشت شخصيات هذه المسرحية حول هوقي في حي الخنفي بالسيدة زينب ، حبث عاش حقبة من الزمن ، وتلك صور من الحياة في أواخر القرن الماضي في هذا الحي الشعبي ، وأنامة تزخر بها المسرحية وتحيا فيها الشخصيات . لقد وصل الشاعر أخيراً إلى مفتاح الأدب المسرحي ، وهو الإيصال كما يمشي جده وهزله ، وكما يوجد في بيئة يستجيب لها ويسلك فيها والحياة زاخرة بالصور الإنسانية ذات المدلول الطريف العميق ، يجلوها الكاتب وينقيها ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية تبعاً لطلبها وسلوكها ، فتبرز صورة مصغرة للطبيعة البشرية

وطلمها أمام الجمهور ، باززة المعاني واضحة السمات ، تشخيصاً وتصويراً .

فقد عرض شوقي في مسرحيته ، قصة صيدة مزواج حريصة ، تزوجت بعدد من الرجال الذين أتوا إليها طمعاً في مالها ، رغم أنها عجوز كبيرة الجسم ، ومات أزواجها قبلها واحداً في أثر الآخر ورتتهم هي .

وفي الفصل الأول تستعرض السيدة مع جارتها أزواجها النسمة الذين تزوجتهم ، وكل زوج ذو شخصية وطبع مستمد من الصور التي وجدت في الحياة الواقعية . وعرضت لمهنة كل زوج ورأيها فيها . ثم يحضر آخر الأزواج ، وهو حمام مفلس مكبر فيسبها ويريد إكراهها على إعطائه النقود . فترفض إعطائه شيئاً فيحاول أن يستعمل العنف فيخبر عليه كاتبه باستعمال الحيلة ، ويذهب هو إلى سيدته فيخبرها بأن زوجها على وشك الإفلاس ، وقليل من المال يصلح حاله ، فترفض السيدة وهي نائرة لإهانة زوجها لها ، وتثور ثورة الحامي ، فتستغيث السيدة بنساء الحارة فيحضرن ويعفرن الحامي ، وتطلقه السيدة إذ أن عصمتها بيدها ثم تطرده .

وفي الفصل الثاني تزوج رجل ديني ضخم الجنة ، وتعرض صفاته أمام الجمهور عرضاً فكاهياً تصف فيه حركاته وصكاته ، ويستدين الزوج أملاً في تسديد ديونه من الميراث ، وفي الفصل الثالث تموت الزوجة ، وتلوح بوارق الأمل أمام الزوج فيتملقه الناس ويفد المغزون . ويترجمون على المتوفاة ، ومنهم الفقهاء والصوص والمقراء الذين اتخذوا العزاء مهنة لا شعور فيها ولا إخلاص . وتقض الوضبة في النهاية ، ويقرأ القوم فيها أن الزوجة قد وهبت بعض ثروتها لقبر الرسول ، والبعض الآخر للخدم والمجارات ، فيمسك الدائنون بالزوج ويتناولونه بالضرب .

ومثل هذا الموضوع ناجح على المسرح ، وفي الفصل الأول تعرض اتجاهات الحوادث وتقدم الشخصيات ويلخص الموقف وتصور بؤادر الأزمة . وفي الفصل الثاني يتحرك الموضوع نحو الأزمة ، وفي الفصل الثالث تحدث المفاجأة الكبرى والانتقال المسرحي . وتسمع الأروحة لتصوير نماذج من الشخصيات الحية وتعرض عرضاً أو تمثلاً تمثيلاً مسرحياً ، وكلها مستقاة من الحياة وتنفض بها ، وتكاد تلس في كل منها صفة خاصة مميزة

تكسبها الحياة والفوة ، ولشعرنا بأننا نحس بوجودها ونلصقها كما نلصق الشخصيات التي رآها حولنا ، وتعيش فيما بيننا بل في أعماق نفوسنا بعض منها .

فابظة سيدة جاهلة عجوز ، تعلم أن الناس تسمى إليها لما لها ، فهي حريصة عليه لا تفرط فيه ، وإنما تأتي كل من حولها من جارات أو خدامات أو أزواج بما ستهب له في الوصية ، دون أن تبذل له شيئاً . وهي سيدة كسائر النساء ، يتقدمهن السن فلا يعترفن بالزمن ، فالمبيدة هدى زادت على الأربعين ، ولكنها تزوجت أزواجاً تسماً ، زوجاً زوجاً ، وما زالت في العشرين . وتكاد تزعج حين تفاجأ بحديث عن عمرها . تقول السيدة لزينب الجارة :

الست : أت يا زينب الوفية بالعهد .

زينب : ولم لا أفى وخيرك عندي

نحن من أربعين عاماً على خير جوار بين اثنتين وود

الصب : لا بل العهد لا يزيد على الـ عشرين خلى حساباً لا تعدى

اصمعي زينب اصمعي يا صديقتي لك هذا الدبوس

زينب : لي أنا

الست : بعدي

أنا أعطيت كل صاحبة شيئاً وأنصفت في الوصية جهدي (الفصل ١- ص ١)

ولعلها تخشى جاراتها وتخشى أقاربهم وتهكمهم على تعدد زواجها رغم كبر سنها . فتقول :

يقولون في أمري الكثير وشغلهم حديث زواحي أو حديث طلاقي

يقولون أنني قد تزوجت تسعة وأنى وارىت التراب رفاقي

وما أنا عزيريل وليس بمألمهم تزوجت لكن كان ذاك بمالي (١- ص ٢)

ونستعرض في ثنايا حديثها قصة هؤلاء الأزواج استعراضاً يصورهم تصويراً جيداً من

ناحية ، ويكشف عن نفسها من ناحية أخرى ، فنذكر ما أعجبها فيهم ، وتبين ما تهوى لنساء

العصر في أزواجهن من زبا . وهي أوصاف تخرقها الفكاكة التي تتبع من الشخصيات

وعاداتها الشاذة عن المألوف في السلوك الاجتماعي ، فأول الأزواج مصطفى .

حين يعيش نظنه نخلة المرج ماهسية

ولحبة موداه مكاوية مسدورة
 رحمة الله عليه لم يكن يطلب مالي
 لم يكن يعنيه من ذاك سوى قبض الإجارة
 مات فكادت أموت حزناً وكان عمري عشرين عاماً
 ثم تزوجت بعد خمس فئذا يرى فعلتي حراماً
 فهو زوج غير مادي . ولذا وافقها طبعه . أما الثاني فقد كان مفلساً سبيء السلوك
 تقول عنه :

وزوجي الثاني علي ما كان بال صالح لي يا ليتني لم أقبل

ذاك لما لي اختارني واخترته ماله

ما كان إلا مفلساً وقعت في حباله

يرحمه الله وكان ذا بحر وكان إن يقعد وإن يقيم مخز

وإن مشى تخرج أصوات آخر

يرحمه الله لقد عشنا معاً من السنين العاشرات أربعاً ثم مضى لربه لا رجماً

رحمة الله عليه جن بال نسل جنونا

ثم لما مات ما خلف لي إلا ديونا

ومات لم تبكه عيوني وكان عمري عشرين عاماً

ثم تزوجت من سواه فئذا يرى فعلتي حراماً

وزوجها الثالث صمدة جن بما لها لا بها ، وكان قذراً نصفه فقتول :

وكان إن تنخأ أرسلها الى السما فليست تدري ما رما

وكان يحط رجلاً فوق رجل ويسرح فيهما يده طويلاً

ويخرج من أصابعه خيوط من الأوصاخ يربمها فتيلة

وكان الرابع أديباً لم يعجبها وهي المرأة الشعبية التي تهوى في زوجها سخامة الجسيم

والقوة والبأس ، ولا تهتم بما يقوله عن بناء شخص أو هدمه ، على أنه :

كان إن أفلس لا يسألني إلا ريالاً

هو فنوع طيب .

وزوجها التالي يوزايشي مقاصر مكير لم تمكث معه إلا ثلاث سنوات . وطلقته ولم يزل منها عشرون عاماً . ثم تزوجت بموظف لم ينظر إليها وإنما نظر إلى حليها وذهبها والزوج التالي فقيه أعجبت به لأنه أدبها وأخضعها ، ورأى تراباً خالفاً بحبيبتها فظنها أطلت من النافذة فضربها فأعجبت بفورته عليها . على أنها كرهت منه اهتمامه بها ، ثم تزوجت بمقلول اهتمل في الحجارة والجير ، وعاثت معه طامنين ثم طلقته ، وزوجها الأخير محام طائل مكير ، وبعده يتحرك الموضوع في هذا العرض المكتظ . ونرى فيه شخصيات تذكرنا بشخصيات الشاعر الانكليزي تشوسر في قصته « حجاج كانتربري » وفي كلا المرضين نرى شخصيات عديدة تفصح عن مهنها وماداتها افصاحاً فكادياً .

وإذا انتقلنا من هذه الشخصيات الى شخصية الحامي وتابمه نرى الحامي شخصاً يذب ويصخب ويلعن وهو يرتقي السلم سكراناً فيصيح يدعو زوجته بقوله :

أأنت بومتي هنا ؟

الآن يا جيزة الحمي أريك من أنا

ولم ترد عليه فيقول :

هدى هدى أين هدى	أين المعجوز البالية
أين مضيت بومتي	أين ذهبت خفتي
خدأك ضفدعان قد أصنتا	وأذنأك عقربان من قنا
وحاجباك والخطوط فيهما	كدورتين اكتظتا من الدما
وين عينيك تفاروجنا	عين هناك خاصمت عيناهنا

وهكذا في زوجها التالي الربيعي ، ثم في شخصيات الممرين من أهل الحمي فالتقهواء الذين اتمهنوا تلاوة القرآن كحرفة تدر المال ، ومن الممرين الاصوص الذين يترحلون على الفقيدة ، ويسلبون أدوات القهوة ويدسونها في جيوبهم ، والمتملقون لزوج الذين يتوددون إليه دون معرفة سابقة حتى اذا ما فضت الوصية انقلبوا هاشمين .

ونلمس في هذه المسرحية خضوع الحوار خضوعاً يكاد يكون تاماً لحوادث

والشخصيات . فيقل فيه الاسترسال الغنائي والحشو في المناظر والفصول : وإنما ينبغي مع الموضوع والشخصية في وحدة مؤلفة . ولن ندس فيه ذلك الحوار الطويل الغبيث بالقصيدة المتحدة في البحر والقافية ، وإنما ندس مرونة قوية جداً في إدارته ، وتنوع بحوره وأوزانه تبعاً لموضوع الحديث أو اختلاف العاطفة ، دون أن تفقد الشخصية المتحدة ميزاتها ، أو تتغير معالمها . ففي بداية المسرحية تلخص الست - هدى علاقاتها بأزواجها وحياتها معهم في حديث طويل على الجمهور ، لا يحس بطوله لأنه يعبر تعبيراً مناسباً عن الموقف ولا يحس بمل من الشعر فيه إذ تختلف البحور والأوزان ، بل تحترم الحوار عناصر الفكاهة المتشابهة المتلاحقة التي تنبع من الموقف والشخصية بدل أن كانت تنبع من التلاعب بالألفاظ في المسرحيات الأولى :

ولم يعد في المناظر والفصول حشو لا لزوم له . وإنما تتتابع الفصول الجذابة المختلفة بالحياة والحركة فلا يرتخي توتر اهتمام الجمهور ، فيسر الجمهور برؤية الشخصيات الغريبة الشاذة ، وتصطدم أزواجها فيثور من ذلك الضحك . ومن ذلك المنظر الذي تلتقي فيه الست هدى بزوجها ويتشاجران فتستغيث بنساء الحارة وتستعين بهن على طرده ، ومن ذلك وصفها لأزواجها ، ومن ذلك الانقلاب النهائي في نهاية الفصل الثالث حين يكشف الموقف مما لا يتوقعه القوم ، ومع ذلك يتمشى مع مجرى الحوادث السابقة ويتفق مع احتمالات تطورها ، ففي كل موقف من هذه المواقف عنصر فكاهة .

على أن هذه الفكاهة قد تنبع من منابع مختلفة . فبعضها ينبع من أوجه الشخصيات التي فيها ناحية غثوذ وتصف معطر الشخصيات الرئيسية بالمرآة واضهار خلاف ما تبطن . السيدة بحيلة حريصة على المال ، وهي عجوز لا تمزج بكبر سنها . والحامي يلوم زوجته على قبحها وهو مفلس ثمل — والأزواج والمزجون كلهم مرآون يتظاهرون للسيدة بالحب والتودد ، بينما هم في الواقع ، وكما تعلم هي يحبون مالها . وتلك أرق عناصر الفكاهة في المسرحية لصفاتها العقلية . يلي ذلك مناظر تنبع منها الفكاهة لاصطدام الشخصيات ، على هذوذها ، اصطداماً تستعمل فيه وسائل خارجة عن الشخصية والحادثة فتثير الضحك . وهذه الوسائل تستعملها المهلهة الرخيصة . وتكثر في المسرحية في مناظر الاعتباك حين تستعمل الزمالة

والمكانس وتنطلق فيها الألفاظ المضحكة المذيرة التي تطلقها الشخصيات الرخيصة .
على أن هذا لا يمنع من أن هذه المسرحية هي درة انتاج شوقي في الملهاة ، وخير
مسرحياته جميعاً في سبك الموضوع والقدرة على التشخيص وإدارة الحوار إدارة مسرحية ،
فقد ابتدأ فن شوقي في المسرحيات الأولى بمحاولة الاجادة في عرض فصول الموضوع ، ثم
سعى الى إكساب الشخصيات لوناً عاملاً ، وانتهى بإحضار الحوار لها في مسرحيته الأخيرة .
وبقي عليه أن يتدرج في رفع القيمة الفنية المسرحية فيتطور معه من مسرح خارجي بعيد
الحوادث الخارجية إلى مسرح داخلي يسيره التطور الداخلي للشخصيات . ولم يهمل القدر
شوقي للتأليف المسرحي فيما بعد إذ لم يتمم مسرحيته التالية وهي « البخيلة » التي اعتمد
موضوعها أيضاً من الحياة المحيطة به . لقد وضع المؤلف في النهاية يده على مفتاح التأليف
المسرحي ، وهبط من المسرح الفئائي المترف الذي يرتفع إليه العامة والجمهور ، إلى الجمهور
يعطيه صوراً للحياة من حوله ، تعرض عرضاً مسرحياً شائقاً .

الفصل التاسع

المسرح بعد شوقي

أعقب وفاة شوقي حركة متسعة الأفق في الترجمة والتأليف المسرحي . وتأثرت الترجمة بالتأليف والتأليف بالترجمة . وأعيدت ترجمة المسرحيات الغربية وتوحي المترجم الدقة والرق الأدبي في ترجمته . وقد عكف على ترجمة هذه المسرحيات أعلام انقطعت لها ، ومن بين هذه المسرحيات المترجمة ما يأتي

طوطوف	لموليير	ترجمها	أحمد الصاوي محمد	عام ١٩٣٣
صنا	لكورني	»	خليل مطران	١٩٣٣
جرجوار	لبانثيل	»	صبري فهمي	١٩٣٣
أندرومناك	لراسين	»	طه حسين	١٩٣٥
البخيل	لموليير	»	نجمود مسعود	١٩٣٣
ليز	لشكسبير	»	ابراهيم رمزي	١٩٣٣
ترويض النمرة	»	»	»	١٩٣٣
عدو الشعب	لايبن	»	»	١٩٣٣

وتمتاز الترجمة الجديدة بأمانة لم تتوفر في التراجم الأولى على أنه من الواضح أن التراجم الجديدة لم تستهوَ الجمهور كما استهوت التراجم التي عرّبت لتلائم ذوقه — ولم يكن ربيعاً دائماً — ولم يذوق الترجمة الجديدة إلاّ الخاصة من المنقّين . ويزداد هذا الجمهور المنقّف زيادة بطيئة ، وبازدياده يزداد عدد من يعني بالقيم الفنية للمسرح . وقد زاد اتصال مصر بالثقافة الغربية بعد الحرب العظيم الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، وقبّلي عقب الحرب العظيم الثانية ١٩٣٩ — ١٩٤٥ .

وكانت نتيجة ذلك أن انتشرت كتب تعنى بالتمثيل والممثلين ، عملية ونظرية ومنها مجلات « المسرح » لمحمد عبد الحليم حليمي و « المسرح المعاصر » لامتاعيل وهبه . وكتب محمود خليل كتاباً عن فن التمثيل ١٩٢٤ ، وألف مسرحية «سلامه وسلمى» وهي تمثيلية غنائية تصور أخلاق العرب وعاداتهم . وكتب عثمان حمدي سنة ١٩٢٧ كتابه « في عالم التمثيل » وترجم « حملت » لشكسبير و « الملاحات الفضية » استوارت وشنج . وأصدر محمد تيمور كتابه « حياتنا التمثيلية » وفيه أدرج فيه المسرح المعاصر ، وألف مسرحيات مثل عبد الستار أو الهاوية . وألف توفيق الحكيم « سر المنتحرة » و « نهر الجنون » و « رصاصة في القلب » و « الخروج من الجنة » و « أمام شبك التذاكر » ، ونشر مقالات عن المسرح لثوحيه . وقد جمع بعضها في كتابه « تحت مصباحي الأخضر » . وبتدار الكتب مسودة لكتاب « مفكرة في التمثيل » لحسين هفيق ، تعرض لتاريخ التمثيل في الشرق والغرب .

على أنه لم يملك مسلك هوقي في التأليف المسرحي الغنائى أحد من الكتاب من بعده مباشرة . وإنما اتجه المسرح نحو التأليف المسرحي الدني بشكل عام ، ويمثل هذا الاتجاه بوضوح الأستاذ توفيق الحكيم . ثم ظهر بعد شوقي بنحو من خمسة عشر عاماً كاتب نهج منهج هوقي في كتابة المسرحية الغنائية ، وهو عزيز أباطه باشا ، فألف مسرحيته الأولى « قيس وابنى » وقد مثلت في دار الأوبرا الملكية في نوفمبر عام ١٩٤٣ ، وألف مسرحيته الثانية ، التي مثلت بالأوبرا أيضاً عام ١٩٤٥ .

وبين المؤلف الجديد وبين هوقي شبه قوي لا يخفى ، فقد ابتدأ كل من الشاعر من حياته الفنية بالتأليف الغنائى ، فسكاً أف شوقي « الشوقيات » ، أخرج عزيز أباطه ديوانه « أنات حائرة » ، ثم اتجه كلاهما إلى المسرح ، وابتدأ بكتابة المسرحية التاريخية الغنائية .

وقد اطلع المؤلف الجديد على مسرحيات أوروبية ، كما اطلع على مسرح هوقي . وتدل الدلائل على أنه قد استفاد مما وجه إلى شوقي من نقد ، فاستطاع أن يتلافى ما وقع فيه شوقي من زلات إلى حد كبير . وقد أدى اتصاله بالمبشرين رجال المسرح إلى عناية بأحسن المسرح والنشخيص وتمثيل الحوادث تمثيلاً مباشراً ، وإبراز تطور الموضوع نحو الأزمة ثم حلها ، وللشاعر الحديدي حساسية وإدراك في الشاعر يمكنه من تصوير منابع الحزن تصويراً عاطفياً

رقيقاً ، وفقدت برادر هذه الحساسية ، وقدرته على التحليل النفسي ، وألوان مواطنه
المحبوبة ، وقدرته على تصوير المواطن والأهواء في ديوانه الأول .

وقد ساعد على ذلك ما حدث له في حياته الخاصة بوفاة زوجته . وأثار ذلك نفسه إلى
التعبير الفني عما يجيش بنفسه ، ووجد في الأدب مخرجاً . فليس الغمر لديه ترف وزينة ،
وإنما هو تعبير صادق لمواطنه التي أذكنتها حوادث حياته الخاصة . وإننا لنحس ذلك في
المواقف المسرحية التي يظهر فيها محب محروم ، أو هوى متقد ، أو ذكرى وهكاهة وحسرة
على صمادة فائتة .

وحذا المؤلف حذو شوقي في إحياء تراث الأدب العربي فألف مسرحيته الأولى
« قيس وليلى » التي تشبه من وجوه كثيرة مجنون ليلى . على أن المؤلف ائتمن على رواية
أخرى إنسانية محتملة الحدوث والتطور . وهي على تشابهها في بعض المواقف والخصائص
قد اتجهت اتجاهًا صحيحاً يتفق ومطالب المسرح . فقسم مسرحيته في فصول خمسة ، عرض
فيها قصة قيس بن ذريح مع ابنتي التي أحبها وتزوجها ، ثم أرغمه أبوه وأمه على تطبيقها ،
فتلفت نفسه ، وتزوج غيرها وتزوجت غيره . وما على حبهما ، ثم التقيا ثانية وتزوجا من
جديد . وصور الموضوع عن طريق شخصيات واضحة المعالم والسمات ، ترجو له البراعة في
التعمق في تحليلها وتعميدها . ففي الفصل الأول تتحدث لبنى مع جارتها عن أخبار قيس
ويتحدث والدها ابن حزم عن شؤون السياسة ، وفي النهاية يقبل قيس ومعه ابن عتيق ،
الذي يتوسط له من قبل الحسين لدى آل لبنى ، فتقبل الوصاة ويتزوج قيس وليلى . وفي
الفصل الثاني يمرض قيس ويبل من مرضه ، وتبدأ بوادر الأزمة في الظهور ، فيظهر والداه
مضطرباً على لبنى التي استأثرت به ، وتحتمل الأم بأنها لا تنجب لسلاماً ، وما يزال الوالد
والوالدة بولدهما حتى يطلق زوجته كارهاً . وفي الفصل الثالث يشرد قيس في البادية وترحل
لبنى إلى ديار أهلها ، وقيس يشهد رحيلها بقباب متصدع . وفي الفصل الرابع ندس الحب في
فقس العالقين ما زال قويًا ، ويهدد دم قيس ثم يفي عنه ، وتعلم لبنى في النهاية بزواجه .
وفي الفصل الخامس يلتقي قيس ابن الملوحة بقيس ابن ذريح ويلتقي بهما ابن عتيق ، ويقابل
الجماعة زوج لبنى الجديد ، وهو كثير بن العلت الذي يشتري منهم مهرًا ويدعوهم إلى

خبائه . ويحس الماشق إحساساً غامضاً بلفائه بلبنى ، يلتقي بها ويعاتبها وتعاتبه ، ويتوصط مجنون لبلى وابن عتيق لقيس لدى كثير ، وما يزالان به حتى يحكم لبنى في الامر ، فتكشف عن مكنون عواطفها ، فيطلقها زوجها ، ويلتقي الماشقان من جديد .

فقد قسمت الحركة المسرحية ووزعت في فصول خمسة متصلة ، ولا يفاجأ الجمهور بمنظردون أن يلدس بوارده من قبل ، وتسير الحركة بانتظام في كل فعل ، كأن كل فصل مسرحية صغيرة تتطور نحو أزمة صغرى وتحل وتحوي في نهايتها بوارد الأزمة التالية ، ويحرك الموضوع ويتطور تطوراً طبيعياً سائياً عمتلاً في الفعل الثاني والثالث حتى يبلغ الأزمة الكبرى في الفصل الرابع ، وتحل الأزمة في الفصل الخامس . وهكذا نرى موضوعاً ذا قيمة إنسانية خالدة يتطور نحو أزمة تحل نالماً نفسه في مسرحية شوقي وودوح ونرى سمات شخصيات المسرحية واضحة المعالم ، ولو لم تكتسب التعميد والعمق الفني بعد . ولبنى طائفة نالسا حية وتشعر بحاجات نفسها ووحدة عواطفها . والام تشعر بشعور الام نحو ولدها الوحيد ونحو زوجته التي تنافسها في حبه وتغار منها وما تزال بابنها حتى يطلعا ، وعزة فتاة صريحة متفككة تعرف ما تكتنه نفس صديقتها ، وتحاول أن تحيله مزاحاً . وقيس طامع موزع بين أهله وزوجته ، يحببه ذلك الصراع الدائم في نفسه ، ويكاد يحطمه ولا يستطيع منه مهرباً ، حتى تتدخل شخصية أخرى لتنقذه . وفلس في ذربح والدقيس حنان الأب على ولده ، وضعفه أمام زوجته ، وطاعته لما تشير به . ومالك صورة من منازل في مجنون لبلى ، على أنه صورة أقرب صدقاً إلى نماذج الحياة البشرية في غيرته وضعفه وحيرته وسلوكه . وتسير حول هذه المجموعة مجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، كطارق ومطيع وقيس بن الملوخ ، وكثير ، فترى فيها كائنات حيّة على ضيق مجالها . ففي هذه اللوحة نماذج حية قصد الكاتب إلى تصويرها وتحليل نفوسها تحليلاً دقيقاً مثابراً ، ولم يدفمه عن ذلك الاسترسال الغنائي الذي اجتذب إليه فلم شوقي ، فولدت قدمه في مواضع كثيرة عن الطريق الموي إلى التأليف المسرحي .

ولا نفس في الحوار خشواً واسترسالاً قصد به الشعر لذاته وإنما هو حوار يقتضيه الموقف فهو قصير حين يوجد التوتر النفسي والمفاجأة ، وهو طويل حين تحس الشخصية

ويحتاج الموقف إلى التنفيس العاطفي دون انطباع مخل وتدخل الحوار أغانٍ متصلة بالموضوع وملونة بلونه دون أن تفقد تطوره وحركته .

وألف المؤلف بمد ذلك مسرحية ثانية هي « العبامة » عرض فيها لقصة البرامكة والزواج الصوري لجعفر والعبامة ، وتحوله إلى زواج غير صوري ، والمؤامرات التي تدبر للبرامكة حتى تودي بحثفهم ، وإنا ندس في هذه المسرحية التي مثلت ولم تطبع بعد ، صفات فن الفاعر كما ظهرت في مسرحيته الأولى .

على أن الحركة المسرحية الظاهرة لا تتضح ولا تتوفر في كتاباته كما تتضح الحركة المسرحية النفسية ، بل يوجد من المناظر ما يكاد يدور حول الحوار النفسي الخاص . ومن الخصائص ما لا تحلل عواطفه تحليلًا مميّزًا معقدًا ، وإنا نرجو من شاعرنا ، وقد مهد له هوق الطريق بتكليف الشعر للسرّح ، وبعد أن استطاع هو أن يتقن توزيع العمل المسرحي في الفصول والمناظر ، أن يكثر من الموهوبات والمفاجآت والحركة التي تزيد المسرحية حيوية ، فنحن نعيش في الحياة بإدراكنا وعواطفنا وأعمالنا ، وكل من هذه النواحي متصل بالنواحي الأخرى وناجم عنها . ونرجو لشاعرنا ألا يتردد في أن يختم مسرحيته بنهاية مفعمة إذا لم الأصر ، فقد اضطرّ في المسرحية الأولى أن يسير عاطفة الجمهور ، لينتهي المسرحية نهاية صارّة ، فتأتي بما لا يتفق وحياة العرب وما لا يسير منطق الحوادث .

ولم لا يذهب شاعرنا إلى الحياة الواقعية ويضع يده على ما يكتظ فيها من صور حيّة رائحة ، وفي الحياة ألوان من آلام الناس وآمالهم وترهاتهم ونزواتهم ، والناس في الحياة يعيشون أفراداً متميزة ، مفعمة مركبة ، فليعش شاعرنا بيز أفراد الشعب وليحي حياته إذا أراد لنفسه مسرحاً إنسانياً خالداً ، يحمل لواء رسالة كتاب الانسانية الخالدة .

خاتمة

على أن مسرحنا ما زال في بدايته . ويتعرض لمنافسة الخيالة لخص أسعارها ووفرة إنتاجها . وتحاول الدولة أن تعين فرق المسرح وتشجع مؤلفيه ، ويحاول النقاد أن يرفعوا من شأنه في كل مناسبة في الصحف والمجلات . ولا غرو فهو فن أكثر تمثيلاً للحياة ، وإغواءً للنفوس ، وهو يمثل الحياة تمثيلاً حياً بأبعادها الثلاثة ، مما لا يتوفر للخيالة . ولكن المسرح فن شعبي ، منبعه نفوس الناس ، وموجه إلى الشعب ، فلم يذهب كتابتنا إلى بطون التاريخ ويتكلمون عناء ومشقة في استخراج موضوعاتهم وإحياء شخصياتهم ، وأمامهم ميدان الحياة فسيح ، إن في الرجل العادي ، وفي الحياة اليومية لما سي وملاهي توهي بالمبدع . فليعيش كتابتنا بين الناس ، وليحيوا حياة الناس ، وفيها ما فيها من آمال وآلام ، وليتغنوا بالنفس الإنسانية الخالدة إن أرادوا لفهم خلوداً . واثق صار لنا مثل هذا المسرح الشعبي ، فلسوف نتركه ينمو ويتأصل .



مراجع

١ - المسرح الأوربي :

- a — Theory of Drama : A. Nicoll
- b — European theories of Drama : B. H. Clark.
- c — Dramatic values : C. Montague.
- d — Tragedy : A. Thorndike.
- e — Principles of comedy and dramatic effect : Fitzgerald.
- f — A history of literary criticism in the renaissance : J. E. Spingarn
- g — Poetics : Aristotle (translated by Butcher & Bywater) .

٢ - المسرح المصري القديم :

١ - على هامش التاريخ المصري القديم . عبد القادر حمزة باغا ج ٢ ص ١٧ (طبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٤١)

ب - الأدب المصري القديم . سليم بك حسن ج ٢ الفصل الأول (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٤٥)

ج - مذكرة في التمثيل . حسين شفيق : مخطوطة بدار الكتب

٣ - ظواهر مسرحية في الأدب العربي المصري : —

١ - فجر الاسلام : الأستاذ أحمد بك أمين ج ١ (لجنة التأليف)

ب - صهاريج الوثائق : السيد توفيق البكري . فصل الوفاقات في العادات .

ج - المواعظ والاعتبار : المقرئ ج ٢

٤ - المسرح المصري الحديث : —

١ - حياتنا التمثيلية : محمود بك تيمور ج ٢ (الاعتماد سنة ١٩٢٢)

ب - مجلة المسرح . محمد بليغ — السنة الأولى

٥ - مسرح شوقي :

١ - شعراء مصر وبيئاتهم ١ للاستاذ عباس محمود العقاد .

ب - قبيز في الميزان . » » »

ج - إثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء للاستاذ محمد عبد الوهاب أبو العز .

د - أبولو : عدد خاص عن شوقي عام ١٩٣٢ .

هـ - حافظ وشوقي . طه حسين بك .

و - المقتطف : نوفمبر وديسمبر ١٩٣٢ مقالات للامانة إسماعيل مظهر ، وهادي

صادق الرافعي ، وصافي الجريديني .

ز - مسرحيات شوقي : (الست هدى : مخطوطة)

فهرست

صفحة

- ٤ مقدمة — المسرح الأوربي : المسرح اليوناني . المسرح الروماني . المسرح في
العصور الوسطى . المسرح في عصر النهضة . المسرح الكلاسيكي والرومانتيكي .
الدراما الحديثة . النقد المسرحي
- ١٢ الباب الأول ١ — ظواهر مسرحية في الأدب المصري القديم : اكتشافات
كورت وكونتز وسليم حسن . مميزات
- ١٤ ٢ — ظواهر مسرحية في الأدب العربي : الأسواق الجاهلية . تمثيلية الحسين .
الوعظ التمثيلي . حيال الظل
- ١٩ ٣ — المسرح المصري الحديث : المسرح في عهد الحملة الفرنسية . المسرح في
عهد اسماعيل . دور التمثيل . فرق التمثيل . التأليف المسرحي . أثره في شوقي
- ٢٨ الباب الثاني ١ — شوقي ومسرحه . مقومات حياة شوقي . تقليد شوقي
ومجديده . مرك شعره . مرك مسرحه
- ٤٩ ٢ — مصرع كليبواترة : مصادر الموضوع . الشخصيات الرئيسية والناونية .
الحوار . شوقي وشكسبير
- ٧٤ ٣ — مجنون ليلى : شوقي والأغاني . الشخصيات . الحوار . انتهاء مرحلة الاقتباس
- ٨٩ ٤ — قميز : موضوعها . شخصياتها . حوارها . عيوبها ومحاسنها . ابتداء
مرحلة الاستقلال
- ١٠١ ٥ — علي بك الكبير : مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار . تقدم
فن شوقي المسرحي وأصابعه
- ١١٣ ٦ — عنتره ومجنون ليلى : الموضوع . الشخصيات . الحوار
- ١٢٣ ٧ — أميرة الأندلس : تجربة ثرية . مراجعها . الموضوع . الشخصيات . الحوار
نهاية المسرح التاريخي
- ١٣٠ ٨ — الست هدى : شوقي والحياة المعاصرة : الموضوع . الشخصيات . الحوار
- ١٣٧ ٩ — المسرح بعد شوقي . التيار النثري والتيار الغنائي . أثر شوقي في مسرحيات
عزيز أباظة . قيس ولبنى — المباشرة المسرح والخيالة . المسرح والحياة . خاتمة

